

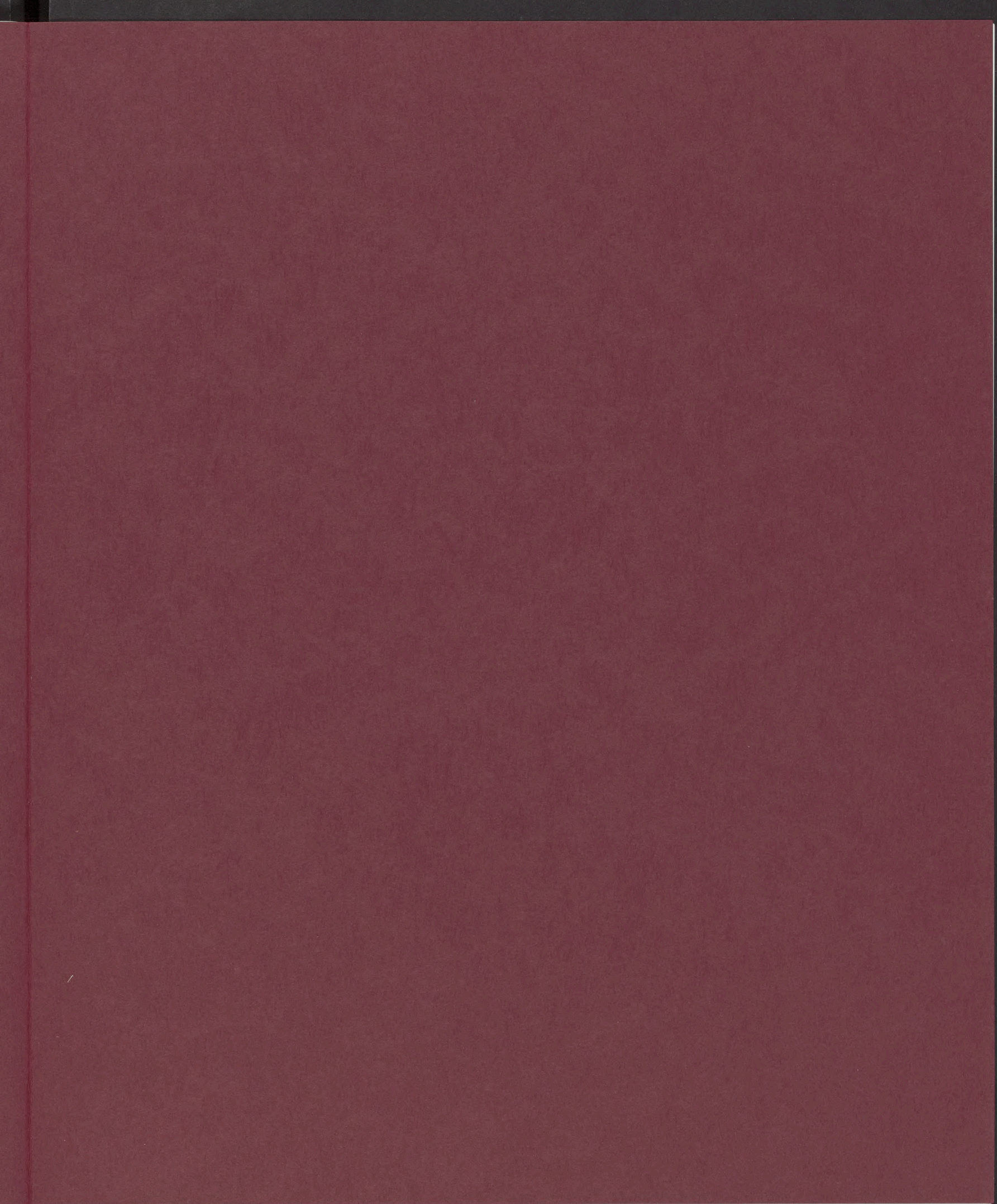
日本人写真家たちの航跡

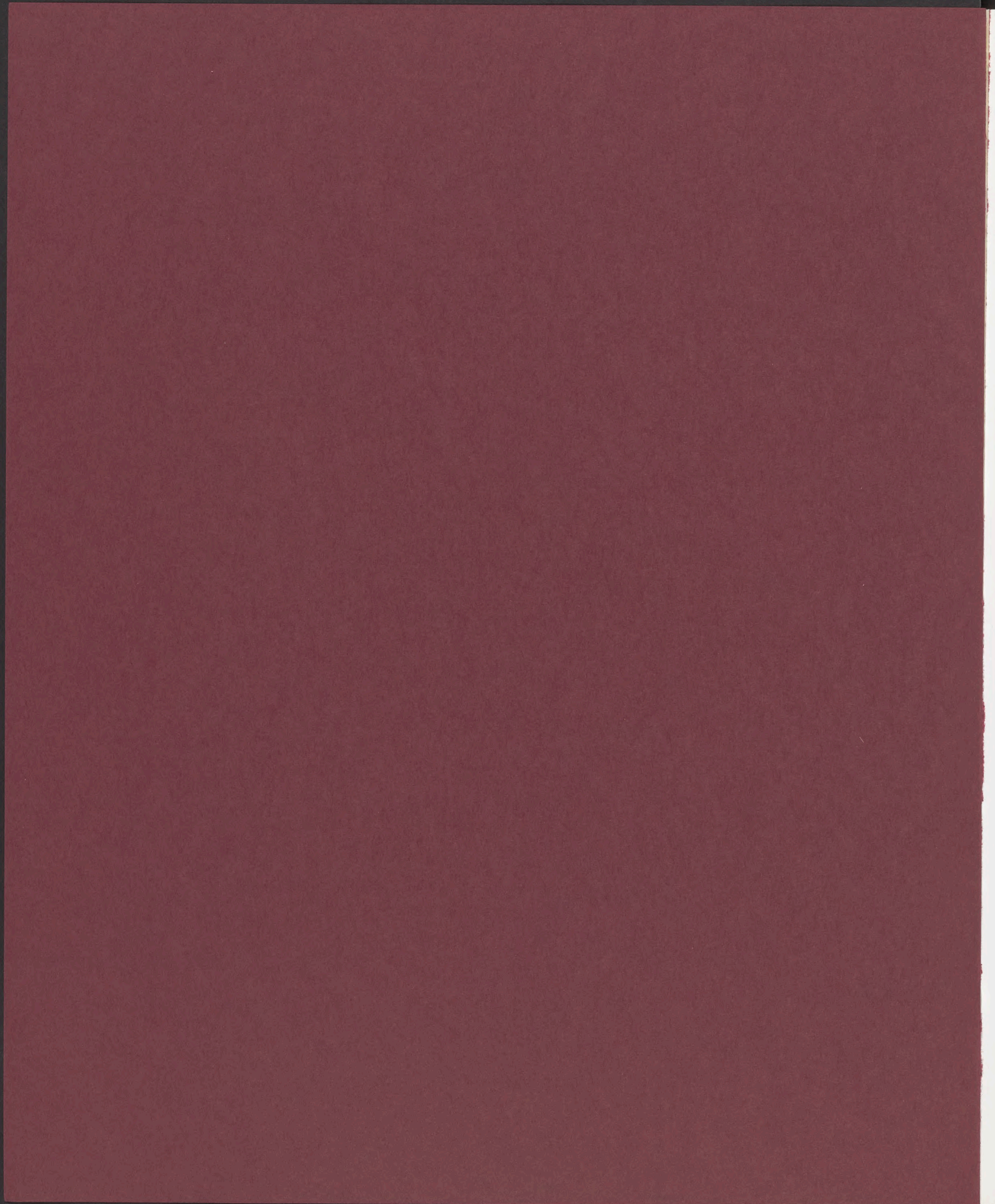
JAPANESE
PHOTOGRAPHY
IN AMERICA
1920-1940

text DENNIS REED

訳
高野育郎・幸松菊子







J A P A N E S E

P H O T O G R A P H Y

I N A M E R I C A

1 9 2 0 - 1 9 4 0

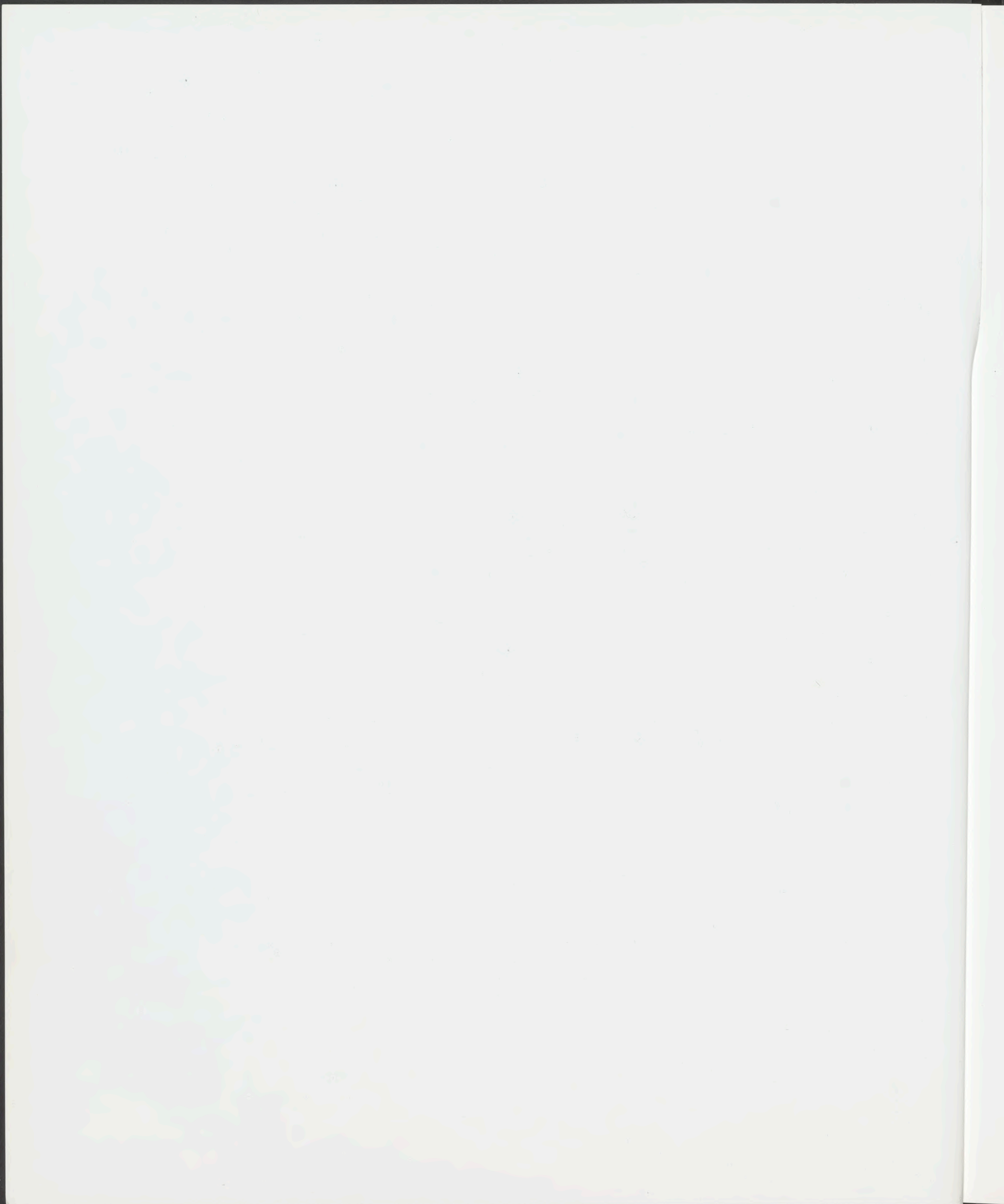
Dennis Reed

G E O R G E J. D O I Z A K I G A L L E R Y

Japanese American

Cultural & Community Center

Los Angeles, California



This book is dedicated to the photographers whose works appear
herein, and to their colleagues whose photographs have been lost.

This book is published on the occasion of the exhibition *Japanese Photography in America, 1920-1940* organized by the Japanese American Cultural & Community Center, Los Angeles, and shown at its George J. Doizaki Gallery, April 19-June 1, 1986.

Japanese Photography in America, 1920-1940 was made possible in part by a grant from the National Endowment for the Arts with additional funding from the California Arts Council and the City of Los Angeles, Cultural Affairs Department.

Project Director Robert Hori
Designer Qris Yamashita
Production Mari Nakamura
Production Assistance Momo Nagano (Gallery secretary), Seiko Uyeda (JICC), Ikuro Takano (JICC), Donna Hokoda, and JoAnn Yamada.
Photographer Graham Howe
Typesetting (English) RSTypographics
Printing JICC, Tokyo, Japan

Editor June Harwood
Consultants Robert D. Monroe and Stephen White

Library of Congress Card Catalogue Number
85-082388
International Standard Book Number
ISBN 4-88063-210-4 C0072

Photographs courtesy of respective lenders

Japanese Photographers in America, 1920-1940 © 1985 J A C C C

Catalogue essay © 1985 by Dennis Reed

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system without the written permission of the author.

Japanese American
Cultural & Community Center
244 South San Pedro Street, Suite 505
Los Angeles, California 90012
(213) 628-2725

TABLE OF CONTENTS

Lenders	7
Foreword	9
Acknowledgements	11
Introduction	13
Pictorialism	15
The Seattle Camera Club—Dr. Koike and F. Kunishige	19
Hawaii/Bay Area	29
Early Los Angeles—Shigeta, Miyatake and Weston	33
Japanese Camera Pictorialists of California	41
Criticisms and Influences	55
Hiromu Kira	65
The Relocation	75
Conclusion	81
Notes	85
Plates	89
Seattle Photographers	
Hawaii and Bay Area Photographers	
Los Angeles Photographers	
Hiromu Kira	
Selected Bibliography	175
Officers and Directors of the Japanese American Cultural & Community Center	177
List of Plates	179

LENDERS

Setsuyo Asari
Sydney and Audrey Irmas
Ichiro Itani
Tom Jacobson
John Jannetty
Sadao Kimura
Hiromu Kira
Los Angeles County Museum of Art
James and Janeen Marrin
Archie Miyatake
Graham Nash
New Orleans Museum of Art
Frances Nishibayashi
Private Collection
Dennis and Amy Reed
Frank T. Sata
Stephen White Gallery
Patrick Suyama
Kango Takamura
Togo Tanaka
University of Washington

序文

第二次世界大戦勃発に伴う悲劇の数々のため、光彩を失ってしまった20世紀初頭の日系人の歴史は、今になってやっと再評価されようとしています。かつて、このような時代の流れの中であって、第一次と第二次の世界大戦の間にアメリカで生き、活動続けてきた日本人写真家の研究は、日系人再発見の先鋒にもなることでしょう。

1942年に西海岸から日系人が強制退去させられ、カメラを持つことも禁じられた時、この時代に多様な文化の中で生きた人々のひとつの章は閉ざされてしまったのです。それまでに写真展に多く出品された作品も消失し、破壊されてしまい、写真家たちの業績も忘れ去られました。ロサンジェルス日米文化会館のゲスト・キュレーターであるデニス・リードは、古い写真年鑑の写真展記録や評論のページをあきることなく調べることにより、当時活動していた100人以上もの日本人写真家の姓名を発見したのです。そして実際に調べがついた写真家と同姓の家族に何百回も電話をかけることにより、永い間にわたって時の彼方に失われていた写真作品が次第に姿を現しました。ここに提示した資料と写真は、当時撮影されたほんの一部に過ぎないかもしれませんが、これまでのリサーチの立派な成果であります。

この写真集は、ロサンジェルスのジャパニーズ・アメリカン・カルチュラル・コミュニティ・センターでの写真展に際して発行され、こうした写真展が日本人と日系人の文化を遺産として守ることを目的とした同センターで開催されることは誠に意義深いことであります。そして、それぞれの当時の写真クラブのメンバーだった写真家や家族の方々を含む大勢の方々が、このプロジェクト実現のために時間と力を貸して下さいました。

この写真集の中に、名前の記されているの方々、そして記されていない沢山の方々に感謝の意を表したいと存じます。

ロバート・ホリ

ジョージ・J・ドイザキ・ギャラリー、ディレクター

FOREWORD

Eclipsed by the tragic events which surrounded the outbreak of the Second World War, the history of the Japanese Americans during the early decades of this century is just now beginning to be assessed. This study of the Japanese photographers who were living and working in the United States in the period between the two World Wars is a pioneering effort of rediscovery.

When, in 1942, Japanese Americans were evacuated from the West Coast, and it became illegal for any individual of Japanese ancestry to possess a camera, a vital chapter in the diverse cultural life of a people came to a close. Prints by photographers who were ranked among the most well exhibited were either lost or destroyed, and the photographers, along with their contributions, were forgotten. By combing the pages of old photographic annuals, exhibition records and reviews, Guest Curator Dennis Reed was able to identify the more than one hundred eighty Japanese photographers who were active at that time. After literally hundreds of telephone calls were made to people bearing the same surnames as those photographers, long-lost prints began to reemerge. The materials presented here, though probably only a fraction of what once existed, are the fruits of this research.

This book is published on the occasion of an exhibition organized by the Japanese American Cultural and Community Center in Los Angeles. It is particularly appropriate that the works of these early photographers are being shown at this institution whose purpose is the promotion and the preservation of the cultural heritage of the Japanese and the Japanese Americans. Many people, including a few of those photographers who were part of the original photographic clubs and their families, have contributed their time and their expertise to make this project a reality. To those whose names appear in the pages of this book and to the countless others who are unnamed, a debt of gratitude is expressed.

Robert Hori
Director, George J. Doizaki Gallery

謝辞

貴重な写真ばかりか、パーソナルな人生の歴史まで、この写真集刊行のために提供してくださいました写真家の皆様と家族の方々に心より感謝の意を表します。相談に心よく応じていただいたロバート・D・モンロー氏、ステファン・ホワイト氏、トム・ジャコブソン氏にもお礼を申し上げます。この方々の調査なくしては、このプロジェクトは実現しなかったことでしょう。また、このプロジェクトをはじめに大きく評価してくださったマイルス・クボ氏、アドバイスを与えてくださったフィデル・ダニエリ氏、そして、この私の原稿執筆にあたり、援助をしてくださったエディターのジューン・ハーウッド氏にも感謝いたします。さらに、日本側で写真集の出版に力を尽くしていただいた JICC の蓮見清一氏、大西祥一氏、出版プロデューサーの高野育郎氏、上田勢子氏、翻訳を手伝っていただいた幸松菊子氏にもお礼を申し上げます。その他にも、ジョージナ・バイビー氏、トム・カーサ氏、エイミー・スターク氏、メアリー・マーガレット・サリバン氏にもお礼を申し上げます。そして最後に、私を励まし、忍耐してくれた妻と家族に感謝いたします。

10

デニス・リード

ロサンジェルス日米文化会館ゲスト・キュレーター

ACKNOWLEDGEMENTS

My sincere appreciation is extended to all of the photographers and their families. They offered their personal histories as well as their treasured photographs. I also owe a debt of gratitude to consultants Robert D. Monroe and Stephen White, and to Tom Jacobson. Without the previous research done by each, this project might have remained unrealized. Also deserving of special mention are Miles Kubo, who saw the value of the project, and my editor June Harwood, who rendered clarity to the essay. Among those who provided assistance were Georgina Bybee, Helen Caldwell, Fidel Danieli, Graham Howe, Tom Kaasa, Gary Menges, Amy Stark, Mary Margaret Sullivan and Rennie I. Weber. Essential to the publication's development were Seiichi Hasumi, President of JICC, Shoichi Onishi of JICC, book project producer Ikuro Takano and project coordinator Seiko Uyeda. I would especially like to thank Robert Hori, Project Director, for successfully guiding the project to its conclusion and Qris Yamashita for her fine design of this publication. Finally, most importantly, I would like to express appreciation to my wife and family for their encouragement and patience.

11

Dennis Reed
Guest Curator

序論

トモエ・ホテルはロサンジェルスセカンド・ストリートとサン・ペドロ・アヴェニューのコーナーにあった。この質素なホテルの2階にハリー・シゲタはスタジオを構え、彼はここで、アマチュア写真家たちを集めて写真教室を開いていた。

1918年のことだった。トーヨー・ミヤタケは道をへだてたトモエ・ホテルの2階を見上げていた。写真家になりたいという彼の決意を知った友人が、ハリー・シゲタのクラスに入ることを勧めたのであった。シゲタはロサンジェルス日本人社会では名が通った存在だったが、そのクラスに最年少者として、入門を許されたミヤタケの喜びは大きかった。^①

さて、入門にあたっての最難題は5"×7"のビュー・カメラを買うのに25ドルを用意しなければならないことだった。写真のコースは、週2晩行われ、4ヵ月間にわたった。ミヤタケは写真の基礎をここで学び、写真家となる決意はますます確かなものになっていった。

ミヤタケの成功の第一歩は、ロサンジェルス日本語新聞羅府新報のフォト・コンテストで賞を射とめたことであつた。公園のバンドスタンドを撮した写真が1位に入選したのだ。

羅府新報は1920年代前半を通じて、コンテストや公募展を開催していた。「アートグラム」も1924年にこの新聞社によって出版された。「アートグラム」は、この新聞社主催の写真展開催に際して作られた小さいながらも中身の濃い、写真入りのパンフレットであった。審査員の写真と共に、入選写真の数々がパンフレットには掲載された。「アートグラム」は、この活発な写真コミュニティの初期の様子を物語っているものであるが、また、これらの写真家たちの主

題やスタイルを知る上でも大切な文献である。作品には自然、それもとりわけ水をテーマにしたものが多かった。1位と2位の入賞作品も水がテーマである。風景の中に構図上のアクセントとして、1人か2人の人物を配して撮影された作品も多い。ポートレートが1枚、ダンサーを撮したものが1枚、スチールも数枚あり、その中には、球と円と四角を組み合わせた驚くほどにモダンなアレンジメントの静物写真もあった。

このような地元新聞社の支援により、日本人写真家たちのコミュニティは、ますます発展していった。1920年代から30年代には、日系の写真家がなんと85人も、このロサンジェルスで活動が続けていたのである。

「アートグラム」とその写真展の作品は、主にこのコミュニティの初期のメンバーによるものであるが、その他にもシアトルやサンフランシスコからの同様な写真コミュニティからの作品も含まれていた。実際、第1位入賞作品はサンフランシスコの写真家によるものであった。

アメリカにおける日本人の写真については、今日ほとんど知られていない。第二次世界大戦勃発と共に、日系アメリカ人は収容所に隔離され、そのためにこのような写真の多くが消失されてしまった。破棄されたり捨てられたりしたのだった。写真家のなかには、写真とそれぞれの個人史を背負って、日本へ帰国した人たちも多かった。そして、大半はカタログにその名をとどめるのみとなったのだ。

アメリカでの日本人の写真の実体が、不明瞭であるのは、収容所のせいばかりではない。それは、当時の彼らが従ったピクトリアリズムにもその原因の一端はがあるのである。

INTRODUCTION

The Tomoe Hotel was located on the corner of Second Street and San Pedro Avenue in Los Angeles. Harry Shigeta had a studio on the second floor of the modest hotel where he gave classes for amateur photographers.

The year was 1918. Toyo Miyatake stood across from the Tomoe Hotel looking up at the second floor. A close friend had heard of Miyatake's decision to become a photographer and suggested that Miyatake enroll in Shigeta's class. Shigeta was well known in the Japanese community, and Miyatake was pleased when Shigeta accepted him into the class as its youngest member.¹

The most difficult prerequisite of the course was finding 25 dollars needed to purchase a 5" x 7" view camera. The course lasted for four months, meeting two nights a week. It taught Miyatake the basics of photography and confirmed his decision to become a photographer. Miyatake's first success was a prize won in a photography contest sponsored by a local Japanese newspaper, the *Rafu Shimpo*. Miyatake's photograph of the bandstand of a local park won first place.

The *Rafu Shimpo* sponsored contests and competitive exhibitions throughout the early 1920's. In 1924, *Artgram* was published by the newspaper. *Artgram* was a small but richly illustrated pamphlet printed to accompany the newspaper's exhibition. The winning photographs were reproduced along with examples of photographs taken by the judges.

Artgram provides early evidence of a vital photographic community and of the subjects and style which interested these photog-

raphers. Nature is premier among the subjects, with a preponderance of water themes, the subject of the first and second place award winners. Landscapes are represented often with one or two figures placed to accent the composition. One portrait, one study of a dancer, and several still-lives are illustrated, including a strikingly modern arrangement of a sphere, disc, and rectangle.

The support of the local newspaper greatly encouraged the development of a Japanese photographic community. This community consisted of over 85 photographers of Japanese ancestry who were active in Los Angeles during the 1920's and 1930's.

Artgram and the exhibition it cataloged included photographs by early members of this community. It also included examples by Japanese who worked in similar photographic communities in Seattle and San Francisco. In fact, the first place winner was a photographer from San Francisco.

Today, little is known of Japanese photography in America. Because of the relocation of Japanese Americans at the onset of World War II, most of their photographs were lost, destroyed or abandoned. A number of photographers returned to Japan, taking their photographs and histories with them. In many cases, only a name in a catalog remains.

The obscurity which has veiled Japanese photography in America is not entirely attributable to the relocation. Another explanation may be found in Pictorialism, the tradition within which these photographers worked.

ピクトリアリズム

もともと写真は絵画と密接な関係にあった。カメラ・オブスキュラやカメラ・ルシダのような素描器具は、フォトグラフィック・カメラに先駆けて存在したし、写真の初期の発明者の一人であるウィリアム・ヘンリー・フォクス・タルボットは、1830年代後半に自分の写真を「フォトジェニック・ドローイング=写真的素描」と呼んでいる。そして、1840年代後半には、ダゲレオ・タイプ写真をもとにした素描による版画やリトグラフが出版物として製作された。

芸術とは多かれ少なかれ、科学の発達の影響を受けるものであるが、特に写真は科学との結びつきが著しい。カメラの機能とは何か—ただの新発明なのか、それとも科学器具なのか、はたまた新しい芸術のための道具なのだろうか—。このような問いかけは、写真史において初期の頃からあった。さらに、問いかけは進むが、写真とは単にメカニカルな装置を操作することによって生じる結果でしかないのか、それとも芸術表現も可能な融通性をもったプロセスなのか。このように写真の芸術性についての論議は、19世紀末にかけて最高調に達した。そして、写真の芸術性はピクトリアリズムの基盤であり、写真に芸術的メリットを見ることができた。ピクトリアル運動は国際的運動となり、写真史においても最も長く続いたムーブメントのひとつとなった。1890年代初頭のヨーロッパのサロン時代に始まり、第2次世界大戦後に消滅するまでの長きにわたったのである。

写真の芸術性を示した初期の出版物のひとつに、1869年のヘンリー・ピーチ・ロビンソンによる『写真におけるピクトリアル効果』という広く読まれた書物があった。ヘンリー・ピーチ・ロビンソンは、有名かつ物議をかもした写真家であったが、ピクトリアリズムの性格は、このロビンソンの本中に表現されたのであった。この本の第2章は「芸術的視野の機能」と題され、このように始まる。

雄大で美しく絵のような光景でなければ、描くに値しないというのは、芸術の古くからの規準である。そこで写真の性質を考えてみ

ると、まず雄大さを真似ることはできないとしても、美しさは確実に表現できるし、絵のようなということについては、まさに写真ほど、ぴったりのものはないと言えよう。^②

まさに、ピクトリアリストの求めていたものは美であり、彼らの写し出した光景は、絵のようなシーンであった。ピクトリアリズムを簡明に言い表すと「……美しい事象を意図して、美しいイメージに作ることであり、これによって写真の芸術的体系における地位を確立する」^③ことである。

写真を芸術として認めさせようとする動きの中で、ピクトリアリストたちは、素描のあり方を模倣していった。ロビンソンの出版における一大目的は、写真の構成の基礎として「ロイヤル・アカデミー」という構成規準を確立することであった。これは、この『写真におけるピクトリアル効果』という本の副題に「写真家のための構図とキアロスクーロのヒント」として付けられていたことからもうかがい知れる。写真を芸術にまで高めようとする彼の努力は尊いものであるが、時として規範が独断的すぎるという欠点があった。彼のアプローチは写真界に大きな影響を及ぼし、この期間、同じようなテーマの本や記事が次々に書かれ、読者も読みあさることになった。多くのピクトリアリストはアマチュアであったし、初心者の写真家にとっては、こうしたピクトリアルな構図の基本的ガイドラインは有益なものであったと言えよう。ところが時が経つにつれ、このようなガイドラインが成文化されてしまい、写真に単に濫用されることになったのは残念なことだ。

典型的なピクトリアル写真の主題は、人気のある絵画の主題と同じようなものになり、テーマはロマンであった。最も多かった写真は、ポートレイト、田園風景、外国航路を終えて港に入った船といったところだった。ポートレイトは寓意的なものも多く、遙かな遠方や未知の国への憧れを表わしていた。家庭的なシーンも多く使われ、中流の心地よい満足感が表現された。このような写真には、感傷的なタイトルがつけ

PICTORIALISM

From its very beginning, photography has been associated with fine art. Drawing instruments such as the *camera obscura* and the *camera lucida* were precursors to the photographic camera. William Henry Fox Talbot, one of the early inventors of photography, called his photographs of the late 1830's "photogenic drawings." Later, in the 1840's, engravings and lithographs were made for publication by drawing from Daguerreotype photographs.

The arts have always had their technical aspect, but the union of art and science is especially evident in photography. Almost from its inception, questions arose involving the function of the camera; was it a mere novelty, a scientific instrument or the tool of a new art form? Further, was a photograph simply the result of the operation of a mechanical apparatus, or was the photographic process sufficiently pliable to allow artistic expression? A debate raged during the late 19th century regarding photography as a fine art. The argument was the foundation of pictorialism, with its practitioners asserting the artistic merits of photography. The movement which resulted, Pictorialism, was international in scope, and it was one of the most enduring traditions in photography, continuing from the time of the first European salons in the early 1890's, until the Movement faded following W.W. II.

Among the earliest publications to present the artistic aspects of photography was the widely read *Pictorial Effect in Photography*, 1869, by Henry Peach Robinson, a famous though controversial photographer. Much of the character of Pictorialism was given early expression in Robinson's book. Chapter II was entitled, "The Faculty of Artistic Sight," and it begins:

It is an old canon of art, that every scene worth painting must have something of the sublime, the beautiful, or the picturesque. By its nature, photography can make no

*pretensions to represent the first, but beauty can be represented by its means, and picturesqueness has never had so perfect an interpreter.*²

Indeed, it was beauty the pictorialists sought, and the scenes they depicted were often picturesque. Pictorialism has been described most succinctly as "... the conscious attempt to turn beautiful objects and experiences into beautiful images, and thereby to assure the position of the medium in the hierarchy of art."³

In its quest to legitimize photography as a fine art, pictorialists frequently emulated the appearance of painting and drawing. A major purpose of Robinson's book was to establish the compositional rules of the Royal Academy as a basis for composition in photography. In fact, his book, *Pictorial Effects in Photography*, was subtitled *Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*. His efforts to elevate photography to art were noble, but at times the rules he proposed became too dogmatic. His approach was echoed by other authors in a seemingly endless number of books and articles published during the years of the Pictorial Movement, and they were read enthusiastically. Undoubtedly, some basic guidelines to pictorial structure were helpful to the novice photographer, since most pictorialists were amateurs. Unfortunately, over the years these rules became codified and were used too often as a formula for constructing a picture.

As Pictorialism evolved, typical pictorial subjects paralleled those of popular painting, and the themes were romantic. Among the most common were portraits, pastoral views and pictures of ships returned from exotic voyages. Portraits were sometimes allegorical and expressed a longing for a distant, or imagined, time or place. Domestic scenes were also common and usually expressed a comfortable satisfaction with middle-class life. Sometimes, these images were

られたり、作りもののセットが使用され、ベツトがあしらわれたりして、ますますセンチメンタルに作られたのであった。ソフト・フォーカス・レンズもよく使用された。ベールのかかった雰囲気にして、現実のディテールをぼかし、ロマンティックに仕立てられたのだ。写真のフォーカスについての論争は古くからある。1853年にはミニアチュールの画家のウィリアム・ニュートン伯が、科学写真はピントがきちんとしてなければならぬだろうが、芸術表現としての写真の場合は、少しピントをぼかしたほうがよいと述べている。この考え方は、1880年代から90年代にかけて、ピーター・ヘンリー・エマーソンによって、さらに推し進められ一般化された。

まるでファイン・アートのエッチングのような仕上りの独特な焼き付け方も使用された。ピクトリアリストの写真家たちは、ネガやプリントを修整したり、手を加えたりすることも多く行った。間接的にはあるが、またしてもロビンソンの言葉に従ったわけである。「……写真家は自分の伝えたいことを表現するためには、正当であればどんな手段を使ってもよいだろう。納得のいかないフォルムの変形は、絶対にこれを避けるか、修正しなければならない義務を負うのである」④

時代の流れと共に、ピクトリアリズムは変質していき、その中には研究されずに見のがされたものもある。今日まで知られているピクトリアリストは、ほとんどアルフレッド・スティーグリッツとフォト・セセッションに関連のあった写真家たちのガートルード・カセビアや初期の作品がそうであったエドワード・スタイケン、それにクラレンス・H・ホワイ特などであった。このような写真家の作品は、スティーグリッツが1903年に設立したかの有名な写真雑誌『カメラ・ワーク』誌に掲載された。彼らはすぐれた写真家たちであり、ピクトリアリズムの頂点を極めたのだった。

ところが、次第にスティーグリッツのピクトリアリズム支持は後退していき、『カメラ・ワーク』誌は、ピクトリアル写真を敬遠し、むしろモダン・アートな写真に力を

入れるようになった。スティーグリッツと彼の『カメラ・ワーク』誌が、アートと写真に及ぼした貢献の偉大さも語りつくせないほどである。スティーグリッツのアプローチは革新的であったが、エリート主義だという非難もあった。実際、1905年に始まった初期のアメリカのフォト・サロンは、彼らが言うところのスティーグリッツの写真へのエリート主義とアプローチに対抗して設立されたものである。このようなフォト・サロンは、写真家志願者たちを大いに力づけた。なぜならば、プリントの美しさに取り憑かれ、ひとつひとつの作品の入選か否かを審査員たちが投票するというサロン、陪審員システムが、アートの判定にとって、本質的に公平であり、民主的な方法であると考えたからだった。そして、ほとんどのカメラ・クラブが国際的なフォト・サロンを設け、ピクトリアル・フォトグラフィを広く促進した。ピクトリアル運動が続いている期間、特に20年代と30年代は、カメラ・クラブに入会し、フォト・サロンに応募する写真家の数は年毎に増大していった。ピクトリアリズムは、結局のところ、大衆の運動であり、人数の多さのみがその強みであった。文字通り、何千人もピクトリアリストが存在したのであった。

写真史においては、後年のピクトリアリズムは問題にもされず、せいぜいアマチュアのレベルに追いやられてしまうことが多い。確かにそうであったとも言える。しかし、このムーブメントは、実に幅広く多様であったのだ。このようなアマチュア・ピクトリアリスト写真家たちの作品の中には、注目に値するものも多くあった。まったくのピクトリアリストもいたし、納得する部分だけを取り入れているピクトリアリストもいたのだ。

在米日本人写真家たちは、ピクトリアリズムを自分たちなりに解釈していた。ピクトリアル写真のそもそもの多様性がここにも現われており、彼らの表現にはアメリカン・ピクトリアリズムに沿ったものも、そして、非常に冒険的なものもあり、完全にピクトリアル・スタイルを踏襲したもの、そうでないものもあったのだった。

sentimentalized through the use of saccharine titles, artificial staging or by the inclusion of favorite pets.

The romanticism of the subject was frequently emphasized by the use of soft focus lenses which veiled the subject in a haze of atmosphere, thus avoiding the details of harsh reality. The degree of proper sharpness of a photographic image was argued beginning at least in 1853, when Sir William Newton, a painter of miniatures, suggested that although sharp focus was appropriate for scientific work, photographs intended for artistic expression should be rendered slightly out of focus. This idea was expanded and popularized in the 1880's and 1890's by Peter Henry Emerson.

Unusual printing techniques were used which resulted in finished prints which resembled fine art etchings. As well, pictorialists frequently manipulated or re-touched their negatives or prints. In this, they again followed Robinson's lead (although indirectly) when he advised that the photographer "... may use all legitimate means of presenting the story he has to tell in the most agreeable manner, and it is his imperative duty to avoid awkward forms, and to correct the unpicturesque."⁴

Over the years, pictorialism underwent a variety of changes, many of which have not been thoroughly examined. Today, the best remembered pictorialists are those who were associated with Alfred Stieglitz and the Photo-Secession photographers such as Gertrude Kasebier, Edward Steichen, whose early work was pictorial, and Clarence H. White. Their prints were reproduced in the legendary periodical *Camera Work*, which Stieglitz founded and edited beginning in 1903. These pictorialists were outstanding photographers, and their work represents a high point in pictorialism.

Eventually, Stieglitz's support of pictorialism lessened, and by 1912, *Camera Work* began to emphasize modern art to the exclusion of pic-

torial photography. The contribution made to art and photography by Stieglitz and *Camera Work* magazine can hardly be overstated. Yet, while Stieglitz's approach was innovative, there were those who thought it elitist. In fact, the earliest American salons, beginning in 1905, were founded as a reaction to what many saw as Stieglitz's elitist goals for photography. The salons encouraged would-be photographers who were taken with the beauty of the prints they saw and favored the salon jury system (in which several judges voted independently on the acceptance of a print) as an inherently fair and democratic method of judging art. The salons fostered widespread interest in pictorial photography, as nearly every camera club presented a salon. At some time during the Pictorial Movement, nearly every major city in the world hosted an international salon. As the Movement continued, particularly through the 1920's and 1930's, the number of photographers who joined camera clubs and entered salons increased yearly. Pictorialism, after all, was a populist movement and found its strength in numbers. There were, quite literally, thousands of pictorialists.

Historians have frequently dismissed the pictorialism of later years, relegating its practitioners to the rank of hobbyist, and, indeed, in many cases this was so. But the movement was vast, and its output surprisingly diverse. Among its numbers were many amateur photographers who deserve attention. Some of these photographers were pictorialists in every aspect, yet others discarded the pictorial elements they did not value.

The Japanese in America provided their own interpretation of pictorialism. Reflecting the general diversity of pictorial photographers, the work of some Japanese is strictly pictorial while the work of others is seemingly contrary to the pictorial style. At times their work was relatively conventional; at times it was among the most adventurous in American Pictorialism.

シアトル・カメラ・クラブ

ドクター・コイケと F・クニシゲ

ドクター・キョウ・コイケが島根県を出て、シアトルへ向かったのは、まだ独身で家族の心配もなかった38歳の時だった。何故、故郷を離れシアトルに永住したのか、その理由は今でも分らない。医師として成功をおさめていたのに、新しい未知の国へと日本を後にしたのであった。

1916年にシアトルに着いたドクター・キョウ・コイケは、日本人町の中心である442 1/2メイン・ストリートのエンパイア・ホテルの中に医院を開いた。彼は日本人の医師として、この日本人町の重要なメンバーとなっていた。そして、このドクターの多才な趣味と情熱と語学力は尊敬を集めた。英語の上達のために語学の教師についた彼は、やがて、日本語の本を英訳するまでになった。1919年から1924年の間に、30冊のフィクションとノンフィクションの出版物の翻訳をしている。1934年には、俳句の会「レイナー・ギンシャ」設立にも尽力した。俳句の会では「バンジン」の俳名で師としても活躍した。この会は現在でも活発な活動を続け「師の亡くなった日には、例年、弔意を表しています」^⑤と言う。

ドクター・コイケの多趣味ぶりは、シアトル・カメラ・クラブから二月毎に出版されていた会報「濃淡」によく表われている。これは光の影という意味あいの日本語である。「濃淡」の編集も記事も、ほとんどがドクター・コイケの手によるものだった。彼の翻訳本の紹介も掲載された。そして、シアトルやタコマの名所旧跡を取材した紀行文も書いた。このカメラ・クラブの誰か賞を獲得したかとか、写真展に入選したとかの記事も毎号のように「濃淡」にはレポートされたのだった。

シアトル・カメラ・クラブ（写真1）は1924年に設立された。「濃淡」によると1925年には、ドクター・コイケも含めて39人の創立メンバーが在席した。月1回の定例会は、近くのレストランで開かれ「濃淡」には、この定例会の報告も掲載された。

1928年4月13日。39回目の月例定例会が、ギョッコケン・カフェで開かれた。出席者数は10名。今回も日本の木彫家ヤマギシ・カズ

エ氏を名誉ゲストとして迎えた。

3人のメンバーの作品15点を鑑賞。ルイス・N・チャタニ氏の6人のポートレートと六輪の花の作品もそのうちのひとつであった。Y・T・イワサキ氏は、桜の木が何本も植えてあるシュミット氏の庭を撮影している。シュミット氏はいつも我々日本人を暖かく迎えてくれた。ドクター・コイケの作品は、いつものように風景で、近作2点が発表された。^⑦

ゲストの中には、日本人アーティスト、日本人登山家、画家のマーク・トビイ氏、シアトルに立ち寄ったビクトリアリスト仲間など様々な人々がいた。遠方の写真家のなかには、写真だけをシアトルに貸し出してくれる人もあった。

創立メンバーはすべて日本人であった。ドクター・コイケのような医師がもう一人。三人はプロの写真家。1人は学者。しかし、ほとんどのメンバーがコックやセールスマンやテイラーといった普通の職業の人々であった。

1925年10月までにメンバーは20人増となった。ほとんどが日本人であったが、そのうちの6人は白人であった。このうちの1人は、エラ・マクブライドという女性であった。彼女の他にも女性会員はいたが、エラことは特記するに値することのように思える。そもそも、女性や日系人以外のメンバーを入会させたのは、日本人カメラ・クラブの中で、このシアトル・カメラ・クラブだけであったからである。実際、ドクター・コイケはシアトル市に白人のカメラ・クラブがないのは残念だといって、白人たちに入会を勧めているのだ。

このシアトル・カメラ・クラブは二年ほど経過したところでした。メンバーはほとんど日本人であり、アメリカ人で入会する人も時々はいますが、すぐに退会してしまいます。ゆえに、現実にはこの会は日本人のカメラ・クラブであります。この大都市のたったひ



i
Seattle Camera Club, c. 1927
Seattle Camera Club members standing left to right: F. A. Kunishige, Dr. K. Koike, H. Ihashi, I. Kambara, N. Ike, Y. Morinaga and C. A. Musgrave. Seated left to right: Dr. D. J. Ruzicka (visitor) and Mrs. C. A. Musgrave (visitor).
Kirwin, H.
h. 12.8 cm., w. 17.9 cm.
Collection of University of Washington, Seattle

THE SEATTLE CAMERA CLUB — DR. KOIKE AND F. KUNISHIGE

When Dr. Kyo Koike left Shimane Prefecture for Seattle, he was 38 years old, a bachelor and apparently free of family constraints. Why he left his native country to settle permanently in Seattle is unclear. He seems to have left a successful practice as a medical doctor for the unknown elements of a new country.

He arrived in 1916 and established a medical office and surgery in the Empire Hotel, at 442½ Main Street, in the heart of the Japanese community. As a physician practicing Japanese medicine, Dr. Koike was accepted as an important member of the community. His varied interests, personal enthusiasm, and facility with language brought him considerable respect. Although he required a tutor to improve his English, he was an able student and soon began translating Japanese literature into English. Between 1919 and 1924, he translated 30 volumes of fiction and nonfiction. Later, in 1934, Dr. Koike helped establish a *Haiku* society, the Rainer Ginsha. He served as teacher and wrote under the name Banjin. The group is still active, "and its members still commemorate the anniversary of the master's death."⁵

Many of Dr. Koike's interests were reflected in *Notan*, a periodical published bimonthly by the Seattle Camera Club.⁶ *Notan*, from two Japanese characters meaning light and shade, was edited by Dr. Koike, and he contributed the majority of the writing. Many of Dr. Koike's translations of Japanese literature appeared in the bulletin. He also gave written tours of Seattle and Tacoma, pointing out picturesque areas to photograph. Lists of prizes won by club members and announcements of works accepted for exhibition by various salons were important parts of each *Notan*.

The Seattle Camera Club (plate i) was founded in 1924. *Notan* lists 39 charter members at the beginning of 1925, including Dr. Koike. Monthly meetings were held at a nearby restaurant, and summaries

of the meetings frequently appeared in *Notan*.

*Our thirty-ninth monthly meeting was held at Gyokkoken Cafe on April 13th [1928]. Ten members were present, and Mr. Kazuye Yamagishi, Japanese wood-engraver, was the honored guest again. Fifteen prints by three members were hung for review. Among them was the work of Mr. Louis N. Chatani—six portraits and six flower studies. Mr. Y. T. Iwasaki found his subject in Mr. Schmitz' garden where there are many Japanese cherry trees. Mr. Schmitz always has a cordial welcome for our Japanese. Dr. K. Koike's two prints were his most recent work and were landscapes as usual.*⁷

Visitors were often mentioned, including Japanese artists, a Japanese mountain climber, the painter Mark Tobey and fellow pictorialists passing through Seattle. When distant photographers could not travel, they sent their prints on loan.

All of the original members were Japanese nationals. Two, like Dr. Koike, were medical doctors. Three are known to have been professional photographers and another, a scholar. Most, however, had ordinary occupations such as cooks, salesmen or tailors.

By October of 1925, twenty new members had been added. Most were Japanese, but six were Caucasian. Among the six Caucasians to join in 1925 was a woman named Ella McBride, and she was not the only woman to join. It is notable, however, because apparently the Seattle Camera Club was the only Japanese camera club to admit women and non-Japanese. Actually, Dr. Koike urged his neighbors to join him, regretting that the city had no Caucasian camera club.

Our Seattle Camera Club is a little over two years old and still most of the members are Japanese. Sometimes a few Americans come to us, but they soon leave us. In reality, it

とつのピクトリアル写真団体なのです。そうではありませんか？……。私の言ったことをよく考えて下さい。そして、入会して下さい。あるいは、クラブ・ルームを訪ねて下さい……。扉はいつも貴方たちのために開かれていますのですから。^⑧

在米日本人のグループで、シアトル・カメラ・クラブほど、ピクトリアル写真の伝統にぴったりと沿ったグループは他になかった。その生み出す作品と日本人だけにとどまることなく国際的な写真サロンを作ったことで、シアトル・カメラ・クラブはピクトリアル写真界で評判となった。

1925年の最初の写真サロンに持ち寄せられた作品は、ワシントン州とオレゴン州の写真家で、1人だけイリノイ州の日系人が含まれていただけであった。この写真サロンも最後の写真展となった5回目の1929年には、シアトル・アート・インスティテュートで開催されるまでになった。ドクター・コイケは誇らしげに書いている。「30カ国から200人以上の応募者による1000点以上の作品が集まりました。これほど多くの国から参加のある写真サロンは、この国のみならず、世界でも例がないことでしょう」と。^⑨

シアトル・カメラ・クラブの国際写真サロンの評判は素晴らしいものだった。同様に、同クラブ・メンバーの作品も各国の写真サロンに暖かく迎え入れられた。設立後2年で、シアトル・カメラ・クラブは、在米日本人のグループの中で最も写真展やサロンに入選者を多く輩出したグループとなった。1925年の終わりにドクター・コイケは、年間行事の総まとめをした。「結果から見ると、21人のメンバーが21の写真サロンにそれぞれ応募し、合計367点の作品が入選して出品された。雑誌についていえば、14人のメンバーが70点の作品を4つの雑誌に載せ、そのうち14点が賞を取った」^⑩ 1926年は、1人メンバーが減ったが、それでもその活動は記録的に伸びた。「写真サロンの数は21から33に増え、入賞点数も367点から589点へと増えた」^⑪ 一番入選の回数の多かった

のは、エラ・マクブライドの作品であった。とても日本的な性格の作品で、フラットな面に大きな影のパターンを撮影している。そして、次に入選回数が多かったのは、ヒデオ・オオニシの『1日の終わり』であった。

この『1日の終わり』(写真⑤)は、現存するオオニシの唯一の作品である。彼の作品の人気と彼が多作であったことを考えると、他の作品が残っていないことは不思議である。1926年10月に彼は、ジャパニーズ・コマーシャル・クラブで個展を開いている。1,000人以上の入場者があり、250点が総額1,191ドルで売却された。^⑫ これほど作品が売れたことは前代未聞のことであった。ピクトリアリストたちは、ほとんどクラブ・メンバー間で作品を交換したり、クラブ外の人たちと交換したりするのが常であった。写真サロンは彼らの作品を発表する場であり、作品は売物ではあったが、実際に売却されることはあまりなかった。

個展の成功以外にオオニシについては、シアトルのレストランのシェフであったということぐらいしか知られていない。多くの在米日本人写真家と同様、彼も第二次大戦前に米国から日本へ帰ってしまったのであった。

他のクラブ・メンバーについても何も資料は残っていない。そのおいたち、ネガ、プリント作品といったものも、ドクター・コイケとフランク・クニシゲ以外は発見されていない。

フランク・クニシゲは、1878年6月5日に山口県で生まれ、17歳でサンフランシスコにやって来た。シカゴで写真の勉強を志し、これがきっかけとなって西洋アートを認識するようになったようだ。1911年にサンフランシスコへ戻って来た彼は、フィルモア・ストリートにスタジオを開いた。そして、1917年にドクター・コイケより1年遅れてシアトルにやってくると、ここを永住の地としたのであった。

ドクター・コイケと異なり、クニシゲは若くして渡米している。若さゆえ、日本の伝統にも縛られることなく、西洋への順応性も高かった。したがって、作品には日本のルーツを反映したものは少なかった。例

*is a Japanese camera club, the only pictorial photographic organization in this great city. Is this right?... please think about what I have said and plan to join us or at least to visit our clubroom... The latch string is always out to you.*⁸

No group of Japanese in America fit as comfortably within the pictorial tradition as did those in Seattle. They gained a wide reputation in pictorial circles, both through the photographs they created and through their having established an international salon.

The first salon of 1925 included only prints from Washington and Oregon photographers and one Japanese who worked in Illinois. By the time of the fifth and final exhibition in 1929, the salon had gained such respectability that it was mounted at the Art Institute of Seattle. "Over a thousand prints by more than two-hundred contributors have come from thirty countries," Dr. Koike wrote with unrestrained pride, "To include so many countries in a salon is a new record not only in this country, but throughout the world."⁹

The international salons sponsored by the Seattle Camera Club were well received. Likewise, photographs by club members were welcomed in the world's salons. Only two years after the club's formation, members of the Seattle Camera Club had established themselves as the most exhibited group of Japanese working in America. At the end of 1925, Dr. Koike summed up the year's activity. "According to the result," he wrote, "twenty-one members tried their ability in twenty-one salons in which their three-hundred-sixty-seven prints were accepted and hung. As magazine contributors, fourteen members sent in their seventy prints to four magazines and fourteen prints were awarded prizes."¹⁰ Although the club decreased in size by one member, their activities increased markedly during 1926. "The number of salons increased from twenty-one to thirty-three and the accepted

prints from three-hundred sixty-seven to five-hundred-eighty-nine."¹¹ The most exhibited photograph was by Ella McBride. It was very Japanese in character, employing a flat surface with a large shadow pattern. The second most popular print was "End of Day" by Hideo Onishi.

The print, "End of Day," (plate 5) reproduced here is the only photograph by Onishi known to exist. This is surprising, considering the popularity of his work and the notion that he was fairly prolific. In October of 1926, he held a one-man show at the Japanese Commercial Club. More than 1000 people attended and Onishi sold 250 prints totaling \$1,191.00.¹² A sale of this magnitude was unheard of. Most pictorialists traded prints with fellow club members or with others who might see their work. Salons offered visibility for a photographer's work, and prints were generally for sale; however, sales were infrequent.

Beyond the success of his one-man show and the fact that he was a cook in a Seattle restaurant, little is known of Onishi. Like so many Japanese photographers in America, he returned to Japan before W.W. II.

Even less is known about the other photographers associated with the club. Their personal histories, negatives, and prints have never been recovered—with two significant exceptions—the life and works of Dr. Koike and Frank Kunishige.

Frank Kunishige was born June 5, 1878, in Yamaguchi Prefecture and was 17 years old when he entered the United States at San Francisco. He seems to have gained an appreciation for Western art after traveling to Chicago, where he went to study photography. In 1911, he returned to San Francisco and opened a studio on Filmore Street. He came to Seattle in 1917—a year after Dr. Koike—making it his permanent home.

Unlike Dr. Koike, Kunishige had

えば、ヌード写真の習作アルバムを見ると、西洋の伝統的フィギュレーションの強い影響を見てとれる。ヌードの習作はめずらしかった。在米日本人は「決して」と言ってよいほど、ヌードを撮ることはなかった。クニシゲのヌードは典型的な習作で軽いエロチシズムも混っている。ちょうど、フィギュア・ペインティングのための下図のように見えた。

クニシゲの写真には、伝統的なピクトリアリズムの古典的傾向のものが多かった。最も有名な作品のひとつに『ハマドライアド』木の精という意味の写真がある。妖精の写真は初期のピクトリアリストによく見られたもので、1930年代までこの傾向は続いた。芸術のために裸になってくれる同志や友人が妖精のモデルとなることが多かった。今、考えるとおかしいかもしれないが、ピクトリアリストは、真実〔現実〕よりも美〔芸術〕に興味を持っていたなどと、ヌードを撮るためのいいわけは実に大真面目なものであった。

妖精などの神話的な主題に結びつけることが、芸術に対する真剣さへの証しであると思われたのだ。それに、現実における真実もコダック・カメラさえあれば、誰にだって自動的に写せるものであるとピクトリアリストたちは思っていた。彼らは美を追求していたのだ。ピクトリアリストの中には美を求めるあまり、自分自身がクニシゲの『ハマドライアド』の木の妖精のように、その役割を演じるイミテーションと化してしまった人もあるのだ。

クニシゲのなんの気おくれもしないピクトリアルに徹した写真のサロンでの評判は良かった。1925年から1928年の間、彼は内外各地の写真サロンに201点を出品した。このカタログに収められている作品は、中でも他の在米日本人の作品とマッチすると思われるものであり、空想世界よりは直接の体験や経験に基づいていると思われるものを選んである。

クニシゲの無題の花火の作品（写真⑨）は、そのよい例である。光の明るい軌跡とほとばしる花火が暗い空を背景に華麗に動きまわっている。この写真はシンプルで直截的であるが、画面の下の部分の風景が神

秘性を醸し出している作品である。

クニシゲの写真の最高傑作は『アイダ・カワカミ』（写真⑥）の作品だろう。ダンサーの表現力あふれる動きの瞬間をとらえたものだ。壁にアーチ状の光を落としているスポット・ライトに照らされて、ハイライトとなっているダンサーの顔はまるで能面のようにである。

クニシゲの無題の鮭の写真（写真⑦）も、彼の写真技術の巧みさを物語っている。他の在米日本人写真家たちと違って、シアトル・カメラ・クラブのメンバーは、ほとんどが自分でネガを現像したり、焼きつけたりはしなかった。同じメンバーのユキオ・モリナガの写真スタジオにまかせていたのである。ところがクニシゲは例外だった。自分で現像も焼き付けも可能だったクニシゲはシアトルで一番の技術だとの誉れが高かった。プリントの質の高さは、広く賞賛され、特に彼が「アークトーン」と呼んだ、写真像をデリケートな薄紙に移すテクニックは注目を浴びた。

多くのクニシゲの写真は在米日本人写真家の中で、最もピクトリアルな作品であった。ドクター・コイケの写真と文章もピクトリアリズムのもうひとつのバリエーションと言えるだろう。クニシゲや他のシアトル・カメラ・クラブ・メンバーの作品と同じく、ドクター・コイケの作品も国際的な写真サロンに熱心に受け入れられた。

『アメリカ写真年鑑1929年度版』を見ると、ドクター・コイケの作品は1926年から1927年の間に、世界中で展示された回数は一番多かったことが分る。1929年になると彼は、英国のロイヤル・フォトグラフック・ソサエティの特別会員に任命されている。

ドクター・コイケは、日本にいた頃にもカメラを持っていたが、アメリカへは持っていかなかった。ところがシアトルに着いてまもなく、カメラをプレゼントされたという。このカメラは、イーストマン・コダックのA-3モデルで「私の心の萎えかけた野心に再び火をつける点火器であった」¹⁴と彼は書いている。そして生涯、この点火器をかた時も離さなかったのである。

ドクター・コイケは日曜日毎に休診し、写真に時間を費した。レイナー山には100回

come to the United States as a young man. He was less rooted in his Japanese heritage and more adaptable to Western notions. Consequently, many of his photographs are less reflective of his cultural heritage. An album of small nude studies exists which demonstrates the strong influence of traditional Western figuration. Nude figure studies were seldom—one would almost be safe in saying “never”—done by other Japanese in America. Kunishige’s nudes are typically studied and mixed with a mild eroticism. The result looks like a study preparatory to figure painting.

Many photographs by Kunishige are classic examples of conservative pictorialism. One of his most famous photographs was “Hamadryad,” meaning woodland nymph. Photographs of nymphs were standard fare for early pictorialists, and this tendency continued even into the 1930’s. Often, the nymph was played by a fellow pictorialist or friend who was willing to disrobe for the sake of art. As amusing as it may appear today, this seeming pretense was completely sincere; pictorialists were less interested in Truth (reality), than in Beauty (art). The reference to a mythological subject such as a nymph seemed a way to demonstrate their seriousness about art. After all, they felt anyone with a Kodak could trip the shutter and let the camera report the Truth of reality. Pictorialists sought Beauty. In fact, some pictorialists favored Beauty to such a degree that she became an imitation merely playing a role, like the pretense of a woodland nymph in Kunishige’s “Hamadryad.”

Being so unabashedly pictorial, Kunishige’s photographs were well received in the salons. Between 1925 and 1928, he exhibited 201 prints in various local and international salons. The works presented here are those which better relate to photographs by other Japanese in America, as well as being those which are based more closely on

direct experience, empirical evidence instead of fanciful musings.

Kunishige’s untitled print of fireworks (plate 9) is a fine example. The bright trails of light and spray of fireworks play wonderfully against the darkened sky. The photograph is simple and straightforward, yet the strange landscape below evokes mystery.

Kunishige’s best figure study is that of “Aida Kawakami” (plate 6). The dancer is caught mid-motion in an expressive gesture. Her face nearly takes on the character of a *Noh Mask* by being highlighted with a spotlight which projects an arcing shape of light on the nearby walls.

Kunishige’s untitled print of salmon (plate 7) demonstrates his fine technical skill. Unlike other Japanese photographers in America, most of the members of the Seattle Camera Club did not process their negatives or make their own prints. Rather, they relied on the professional studio of Yukio Morinaga, another club member, for this service. Kunishige was the exception. He processed his own work and is thought to have been the finest craftsman working in Seattle. The quality of his prints was widely admired, particularly a process he called “Artatone,” which transferred the photographic image to delicate laid tissue.

Many of the photographs which Kunishige exhibited were among the most pictorial done by a Japanese in America. Dr. Koike’s photographs and writings represent another variation of pictorialism. Like Kunishige and the other members of the Seattle Camera Club, Dr. Koike’s photographs were eagerly accepted by international salons. *The American Annual of Photography*, 1929, indicates that he exhibited in more salons during 1926–27 than any photographer in the world.¹³ In 1929, he was named a Fellow of the Royal Photographic Society of Great Britain.

Dr. Koike had owned a camera

以上も登山したと言われている。この山が夕陽に照らされて、雲の上に頭を出すところを見たことがあるものなら、誰もがドクターのレイナー山への執着に納得するであろう。レイナー山は、彼にとっての富士山だったのである。1947年のドクターの没後、遺体は遺言どおりにレイナー山の麓の人里離れた墓に埋葬された。

ドクター・コイケがレイナー山について書く時、いつも「聖なる」という言葉を使った。彼の作品『雲の海』(写真ii)について、こう書いている。

我々がこの壮大で素晴らしい自然の眺めと対面したのは、1928年8月13日のことであった。前日、我々は警告を無視して、午後になるとレイナー山をさらに上まで登った。冷たい夜の激しい嵐の中をパラダイス・パーク(5,557フィート)からキャンプ・ミュー(10,000フィート)まで登ったのだ。夜明けと共に我々は、キャンプから外へ出た。後ろを振り返ると、ジブラルタル・ロック(12,675フィート)とカテドラル・ロックの後方にレイナー山の聖なる頂きがそびえていた。我々の眼前には雲の海が漂い、波の合い間に見え隠れする沈みかけた岩のようにタトゥー・レンジ(6,562フィート)の頂きが見え隠れしている。^⑩ 60マイルの彼方にはアダムス山の遠い頂きが見える。

ドクター・コイケにとって自然とは、実に神聖なる領域であったのだ。そして、絶対なる山の神々が自然を統治している。『アメリカ写真年鑑1931年度版』にドクター・コイケはこうも書いている。

山の形を写し取るだけではなく、山の神々の聖霊の存在も示さなければなりません。日本では山の頂きには、ほぼ社が祭ってあり、これは山の神々をたたえているからです。日本人の多神論信仰から発生しているものだと言っただけ

てはいけません。もっと奥が深いことなのです。長い道のりを終えて雪をいただく山と対面した時、我々の魂は清く純粋になっているのです。聖なる山に感銘を受けるのです。これを古代の人々は、山の魂と呼びました。山の社は、こうした我々の気持ちの表われなのです。^⑪

ドクター・コイケの作品の中でも『ささやき』と『夏のそよ風』は、東洋的で最も心を持つ作品であるだろう。水面の柔らかな小波と葦の草むらの静かなさらさらした音は『ささやき』(写真②)の詩的な作品に音を与えている。『夏のそよ風』(写真③)では、小舟が暖かくてもものうい夏の水面にのんびり漂っている。上から見おろすと複雑な枝のパターンが小舟に届かんばかりに下っている。小枝のフォルムは、前景と後景を結びつけると同時に、ビジュアルな動きをも与えている。これは日本のアートに見られる古典的な技法である。

ドクター・コイケの初期の純東洋的な作風は、すぐに西洋的な構成へと変化していった。彼の作品はよりストレートになり、暗示的ではなくなっていた。後期の作品は線とパターンに代わって、深い空間と量感を強調したものになっていった。しかし、残念なことにこのような後期の彼の作品は、他のアメリカ人ビクトリアリストの作品と差異のないものになってしまった。

『エモンの氷河を見おろして』(写真①)などのドクター・コイケの最高作には、詩と神聖とがはっきりと見てとれる。こうした美しい風景は深いロマンチズムを感じさせる。そして、この写真について言及すれば、その神秘さ、人物の位置、写真のプロポジションなどから日本の絵画の影響を大きく感じるのだ。

ドクター・コイケは東洋と西洋の思想の融合を大切なものと強く信じていた。アメリカ内外の雑誌などに、その考えを明確に書いてもいる。ドクター・コイケの信じた『和洋融合』のスタイルで、彼よりも成功した日本人写真家は数多くいるが、ドク

while in Japan but had not brought it to America. Fortunately, he received one as a gift shortly after arriving in Seattle. The camera was an Eastman Kodak A-3 model. "It was a fire-lighter to rekindle the extinct ambition of my heart," he wrote.¹⁴ For the rest of his life, he would rarely be without his fire-lighter.

Dr. Koike closed his office door each Sunday so that he could spend the time photographing. He is said to have sojourned to Mount Rainier over one-hundred times. Anyone who has seen Mount Rainier appear above the clouds in the late afternoon sun would understand Dr. Koike's special devotion to the mountain. It was his equivalent to Mount Fujiyama. Following his death in 1947, he was buried as he had requested, in an isolated grave at the foot of Mount Rainier.

He rarely wrote of Mount Rainier without using the word "holy." Regarding his photograph "Sea of Clouds" (plate ii) he noted:

It was August 13, 1928, when we came face to face with this grand and wonderful view of nature. The previous day we ignored the warning not to take the afternoon trip, but began to climb higher up Mt. Rainier, starting from Paradise Park (5,557 feet) and we reached Camp Muir (10,000 feet) after a hard struggle against a severe storm which raged during the extremely cold night. At dawn we came out from the camp. Looking back, there stood the holy peak of Mt. Rainier behind Gibraltar Rock (12,675 feet) and Cathedral Rocks. Just before our face there was a sea of clouds, the top of Tatoosh Range (6,562 feet) appearing and disappearing like sunken rocks amidst dashing waves.¹⁵ [The distant peak is Mount Adams, sixty miles away.]

Nature was indeed a spiritual realm for Dr. Koike. In it the mountain gods reigned supreme. He wrote in an article for the *American Annual of Photography*, 1931:

We should not copy only the form of mountains, but we must indicate the spirit of mountain gods. In Japan, we always find a shrine on the top of almost every high peak and it is the sign of worship for its mountain god. If you conclude hastily that is only the result of the people's polytheistic doctrine, you know only half of it. After a long hike, when we are face to face with the snowy mountains, our soul is clear and pure, and we are free from an evil mind. We are given a deep impression from the holy mountain itself, which the ancient people called the Spirit of God. These mountain shrines are the symbol of our feeling.¹⁶

"Whispering" and "Summer Breeze," with their unaffected Orientalism, are two early works which are among Dr. Koike's most appealing photographs. The soft ripples of water and the quiet rustle of reeds lend sound to Dr. Koike's poetry in "Whispering" (plate 2). In "Summer Breezes" (plate 3) a small boat drifts lazily on the warm, languid water of summer. From above, an intricate pattern of branches reaches down, almost touching the boat. The lines of branches offer visual movement while connecting the foreground and middleground, a visual device classic to Japanese art.

The pure Orientalism of Dr. Koike's early work quickly gave way to more Western compositional conventions. His work became less suggestive and more literal. Later photographs generally emphasized deep space and volume instead of line and pattern. Unfortunately, most of his later work is indistinguishable from that of many American pictorialists.

In the best of his works, like "Looking Down Emmons Glacier" (plate 1), Dr. Koike's poetry and spiritualism are clear. Such picturesque scenes provide a polite, backward-looking romanticism. In the case of this photograph, the misty atmosphere, the position of the figures and the proportion of the



ii

Koike, Dr. Kyo (1878–1947)

Sea of Clouds, 1928

h. 34.3 cm., w. 24.7 cm.

Collection of University of Washington, Seattle

一・コイケの残した声は、アメリカでの日本人の写真を理解する上では、大変重要な事実として後世に残るのである。

photograph, refer to aspects of Japanese art.

Dr. Koike believed strongly in a blend of eastern and western ideas. He expressed his belief in numerous articles written for publications in the United States and abroad. Even

though other Japanese photographers achieved greater success in the "blend" Dr. Koike spoke of, his voice remains an important contribution in the understanding of Japanese photography in America.

ハワイ／ベイ・エリア

28

もちろん、アメリカ中の日本人写真家が、すべてピクトリアリストであったわけではない。たとえば、商業肖像写真に専念するあまり、芸術写真を撮る余裕のない肖像写真家たちも多くいたのだ。しかし、在米日本人の写真の方向性を作ったのは、ピクトリアル運動の写真家たちであったのだ。孤立していたとはいえ、それもピクトリアリストであった。近くにクラブのない場合は、ピクトリアリストの雑誌や本から学んだのである。ホノルルのアキラ・フルカワも比較的マイ・ペースで写真を撮っていた。ハワイには他にも日本人の写真家はいたけれども、カメラ・クラブのようなものはなかったからである。他の写真家同様にフルカワについても少ししか知ることができないが、残存する何枚かの写真から推測することができる。フルカワの作品はピクトリアル・フォトグラフィーでも別の側面を表現している。フルカワの好んだ主題は、景観や人物ではなかった。工業製品を好み、時には工場で働く労働者たちを撮っている。フルカワの作品は、産業化に注目し、同調するという側面から、ピクトリアル・フォトグラフィーの別の側面を表わしていた。ピクトリアリストが工場を撮ると煙突からは、フワフワの雲が渦巻く煙となって出るばかりであって、有毒なガスが発生されているという現実とはまったく異なる。フルカワは同様にモダンなフォルムにも魅せられていて、拡散するライトや得意なプロモイール・プリント技法を用いることにより、彼の趣味ある被写体を柔らげて撮った。こうしたモダンなフォルムとピクトリアル技術の合致が最も成功した例は、2個の蛇口とガラス・ピーカーと乳鉢と乳棒をクローズ・アップにした作品である。(写真⑪)普通のピクトリアリズムに用いられる美しいシーンとは駆け離れた主題であると言える。モダニズムとピクトリアリズムとを融合させるという日系人の何人かの試みは、注目すべき作品を生み出している。現存残っているこのような作品を見ると、従来のピクトリアリズムをいかに自由に適用していたかを示している。^⑦

アメリカの日本人写真家たちのほとんどはシアトルのクラブのような日本人カメラ・

クラブに所属しているか、連絡をとりあっているかであった。このようなクラブの中でも最大のものが、サンフランシスコ日本人カメラ・クラブ(J.C.C.S.F)であった。1930年と1931年のアメリカ写真年鑑によると、このクラブには120人のメンバーがいたとされている。クラブの本部とクラブ・ルームは、ポスト・ストリート1639番地にあった。毎月、10日と22日に集会があり、委員選出も毎月行われた。毎月毎に委員を選出するシステムは、定着しなかったと見えて、後には、年に1回のビジネス・ミーティングの形を取るようになっていく。同様に会員の写真展も1930年には毎月行われていたが、後には半年毎になっている。このような変革は改善策でもあったが、会員を減少させる結果にもなった。1934年のアメリカ写真年鑑によると75人に減少しているのである。

このクラブは、会員数こそ多かったが、シアトルやロサンジェルス日本人のような傑出した業績が認められることはなかった。これは、おそらくこのクラブが他の日本人クラブよりも6年も遅くスタートしたことによるといえる。1920年代初頭には、サンフランシスコ近郊の日本語新聞がコンテストを主催したりしていることを考えると、何故クラブ設立が遅れたのか興味深いところだ。

ベイ・エリアのクラブ会員、非会員を問わず日本人の写真は、1930年代、すなわち、このクラブが初めてアメリカ写真年鑑に載った年には衰退しはじめていたのである。F・Y・サトウは会員であり役員であった。サトウの『ながし/三味線ひき』は、1934年のアメリカ写真年鑑に掲載された。この作品は意識的に日本的である。日本の衣装を着た三味線ひき、パターン、梅の枝、むらのある感じを出すために紙ネガか紙フィルターを使うといった特殊な技法が使用されている。

ベイ・エリアの日本人は確かに特記するに値する作品をいくつか残している。そのひとつに、ヘンリー・タカハシの船上の甲板の2人の男の作品がある。不思議な物語を醸し出している作品だ。写真の枠外の何かに2人の男の注意は向けられている。構

HAWAII / BAY AREA

Not all Japanese photographers in America were pictorialists, of course. There were, for example, innumerable portrait photographers whose commercial work left little time for art photography. But it was the photographers who worked within the Pictorial Movement who established the direction of photography for American Japanese. Even those Japanese who worked in isolation were pictorialists. If no club existed, pictorialist magazines and books provided guidance. In Honolulu, Akira Furukawa lived and worked in relative isolation, as apparently no significant camera club was formed, although other Japanese photographers lived on the islands. As with so many others, little is known of Furukawa. Fortunately, a few photographs provide some insight. Furukawa's favorite subjects were not landscapes or figure studies. He preferred manufactured products, or sometimes he depicted men at work in factories. Through these photographs Furukawa helps demonstrate another aspect of pictorial photography—its wide-eyed look at industrialization. It was a sympathetic look. When a pictorialist photographed a factory, he recorded smokestacks billowing fluffy clouds, not poisoned fumes. Similarly, Furukawa was attracted to modern forms, and he softened their severity with diffused light or with a special (bromoil) printing technique, at which he was a master. This union of modern form and pictorial technique is most successful in his close-up of two faucets, a glass beaker, and mortar and pestle (plate 11), a subject unlike the picturesque scenes usually associated with Pictorialism. The ability of some American Japanese to blend aspects of modernism with pictorialism produced remarkable images, and the prints which remain give some indication as to the liberties which were taken with the conventions of pictorialism.¹⁷

Most Japanese photographers in

America were members of a Japanese camera club, such as the one in Seattle, or they worked in close association with one. The largest of these groups was the Japanese Camera Club of San Francisco (J.C.C.S.F.), which listed 120 members in the 1930 and 1931 *American Annual of Photography*. The club had its headquarters and clubrooms at 1639 Post Street. Meetings were on the 10th and 22nd of each month, with officers elected monthly. The election of new officers each month must have been very unsettling, and as an apparent solution, an annual business meeting was adopted later. Likewise, members' exhibitions were held monthly in 1930, but were later staged semiannually. This change solved some problems but was also the result of a reduced membership, which, in the 1934 *American Annual of Photography*, was listed at 75.

The club was large in numbers, but its members never gained the prominence achieved by the Japanese in Seattle and Los Angeles. Perhaps this was due to the club's late start—six years after the other Japanese clubs. This late start is curious, since the local Japanese newspaper had sponsored contests in the early 1920's. And yet, photographs by Bay Area Japanese (club members or otherwise) were published later, during the 1930's when the club was operating. The club seems to have provided the necessary catalyst. Unfortunately, the vitality of Japanese photography in America ebbed in 1930, the year the club was first listed in the *American Annual of Photography*.

F.Y. Sato was a club member and an officer. Sato's "The Nagashi" (plate 13, alternately titled "The Shamisen Player") appeared in the 1934 *American Annual of Photography*. The photograph is consciously Japanese, with its costumed player, pattern, and plum branches and also unusual in technique, in that a paper negative or paper filter was used to produce

図も興味をそそる。2人の男が長い影による2本の鋭い対角線の接点になっているのだ。さらにこのふたつのはっきりした影は、何の影か定かでない上方の影とも角度をなしている。

対角線を使った構図と影の効果は、日本人の優れた作品の多くに見られる特徴といえる。このような作品においては、パターンが主要素となっていることも多い。J. C. C. S. F会員のH・S・カイトの『たらい』は、これら3つのビジュアルにおける特徴を、すべて素晴らしく織り込んだものである。金属のたらいが対角線上に並び、垣根のパ

ターンが作品上に光と影を投げかけている。

ドクター・コイケの写真、原稿、『濃淡』の文章などが豊富に残っていることは、サンフランシスコの日系人についての情報が不足していることからすると、実に贅沢なことである。残っている作品数はあまりにも少なく、このことから全体を評価することなどはできない。そもそも良い作品は少ししかなかったのかもしれないし、またしても、失われてしまったのかもしれない。今の時点では、ベイ・エリアの日系人の作品は、他の地域の写真家を語る上でのプロローグとしか見るができない。

a mottled effect.

Bay Area Japanese certainly created some noteworthy images. One such is Henry Takahashi's view of two men on shipdeck (plate 14). The image in his photograph provides an enigmatic narrative. Beyond the picture frame, something holds the attention of both men. But the work is intriguing structurally as well. The two men are the focal point of two strong diagonals formed by long shadows. These bold shadows establish an angular composition with the upper shadow coming from an unseen source.

Diagonal compositions and shadow effects comprise formal characteristics notable in many of the finest works by the American Japanese. Pattern, as a formal device, is often the key visual element in this body of work. "The Tubs"

(plate 12), by H.S. Kaito, a member of the J.C.C.S.F., combines all three visual characteristics handsomely. A row of metal tubs establishes a diagonal composition while a pattern of fence slats casts reflections and shadows across the image.

The photographs and manuscripts of Dr. Koike, as well as his writings in *Notan*, seem luxuriant when compared with the paucity of information about the San Francisco Japanese. So few prints exist that no general assessment of their work is possible. Perhaps they produced only a few remarkable images, or perhaps they are just lost to us, as is the case with so much of this material. At this point, the work of the Bay Area Japanese can only serve as a prologue to another community of photographers.

初期のロサンジェルス

シゲタ、ミヤタケ、そしてウェストン

ハリー・シゲタはロサンジェルスの写真コミュニティの初期のメンバーである。1903年に16歳で彼はアメリカへ渡っている。中西部のアート・スクールに籍を置いた後、写真に興味を持った。ロサンジェルスへ移るとトモエ・ホテルにスタジオと写真学校を開いたのである。日本人の多くがそうしたように、彼もハリー・シゲタと英語名前を付け、作品にもH・K・シゲタとサインをした。^⑩

トーヨー・ミヤタケが彼のクラスに入った頃には、ハリー・シゲタは地域の押しも押されもしない写真家であった。後にシゲタは、スタジオを閉鎖するとハリウッドの映画雑誌のスタッフ・フォトグラファーとなるのだが、その直前まで、彼のクラブで写真についてひととおり学ぶことのできたミヤタケは幸運であったといえよう。1924年にはシゲタはロサンジェルスを残してシカゴへ向かうと、この地で有名な広告写真家となった。1930年には、シゲタ・ライト・スタジオを設立するが、この会社は大手の工業会社のコマーシャル写真を撮るなど、アメリカでも屈指のコマーシャル・スタジオとなった。さらに彼は、アメリカの日系写真家の何人かと同じようにロイヤル・フォトグラフィック・ソサエティ特別会員に推挙されている。

シカゴ・カメラ・クラブのフォート・ディアボーンの会員としてシゲタは、ピクトリアル運動に参加し、多くのフォト・サロンに出品した。出品作には広告用に作ったオリジナルな作品が多かった。『ドミノ』(写真iii)もそのひとつである。彼の作品は、まったくピクトリアルであったが、トリック、の適用が彼の広告写真を有名にしていた。特技は合成プリントであった。複数のネガを使って一枚のプリントを作ったのである。ヌードと月を合成した『ファンタジー』(写真⑨)ほどのデリケートな合成はまたとないであろう。シゲタは短い期間であるが、プロの手品師でもあった。彼の合成を見ると、まさに不可能から魔物を使って出した幻影のようである。

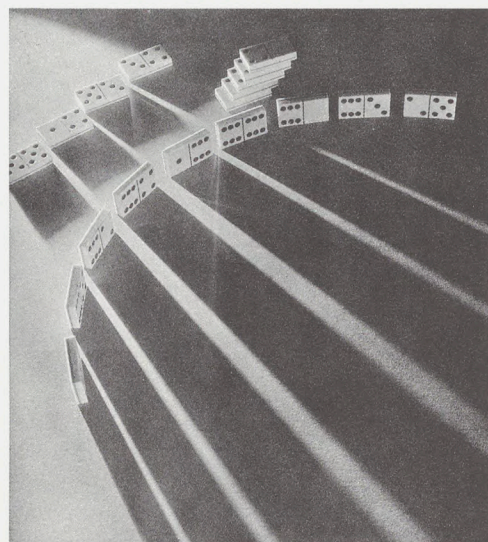
シゲタがロサンジェルスを残してから、トーヨー・ミヤタケはロサンジェルスの写真家の第一人者たらしめた。ミヤタケは

イースト・ファースト・ストリートに1923年になるとポートレイト・スタジオを開いている。この通りは、日本人町のメイン・ストリートであり、日本人写真家たちの活動の中心地であった。

ポートレイト写真で生計を立てていくのは困難で、ミヤタケも大した成功はしていなかったといえる。さらに彼のアート写真は良い作品であり、かなりピクトリアルでもあったが、その頃はまだ傑出した存在ではなかった。しかし、2人の人間がミヤタケのアートに大きく影響を与え、彼をコミュニティの実力者としたのである。

その一人は、ミチオ・イトウであった。イトウはヨーロッパで学んだダンサーであり、イサドラ・ダンカンと同時代の人であった。彼は世慣れていて、しかも優しく、そんなことからミヤタケはまたたく間に魅了されてしまった。この2人は1929年に友人の紹介で出会っている。これは、イトウのダンス・カンパニーがアメリカ・ツアーの最終公演をロサンジェルスのフィゲロア・プレイハウスで行って、まもなくのことであった。^⑪イトウはロサンジェルスに残り、学校を始めることにした。すぐにミヤタケは、イトウの専属の写真家となったのだ。イトウのプロダクションを撮り、イトウの生徒のポートレイトを写した。これによりミヤタケの評判は上がり、収入も増えた。しかし、なんといっても利益は写真表現にプラスになったことである。ミヤタケはイトウのライティングのアシスタントともなり、動きと照明について学んだ。

この頃の作品はミヤタケのベストの作品である。傘の影がイトウのキャラクターのドラマを盛り上げている写真がある(写真④①)。また別の作品(写真④②)では、劇場用の照明がイトウのパワーを照らし出している。そして、イトウ自身とおなじほど力強い大きな、のしかかるような影がイトウのフォルムを強調している。このセッティングと影は、単にピクトリアルな技法ではない。イトウの舞踏から直接に派生しているものである。たとえば、この作品は1929年9月にローズ・ボールで上演された『ピチカティー』のイトウのシャドー・ダンスを表わしているのだ。



iii
Shigeta, H. K.
Dominoes, 1931
h. 21.8 cm., w. 19.6 cm.
From *The Pictorialist*, 1931

EARLY LOS ANGELES

SHIGETA, MIYATAKE AND WESTON

Harry Shigeta was an early member of the Los Angeles photographic community. In 1903, at the age of 16, he immigrated to the United States. After enrolling in a Mid-West art academy, he became interested in photography and traveled to Los Angeles where he opened his studio and school in the Tomoe Hotel. As many Japanese did, he adopted a Western name, calling himself Harry and signing his prints H. K. Shigeta.¹⁸

Shigeta was the area's preeminent photographer when Toyo Miyatake enrolled in his class. Miyatake was fortunate to have completed the course shortly before Shigeta decided to close his studio and become a staff photographer for a Hollywood motion picture magazine. By 1924, Shigeta left Los Angeles for Chicago, where he became a distinguished advertising photographer. He co-founded Shigeta-Wright Studios in 1930, and the firm became one of the best known commercial studios in the country, producing photographs for major industrial firms. As well, Shigeta was another of several Japanese photographers in America to be named a Fellow of the Royal Photographic Society.

As a member of the Fort Dearborn-Chicago Camera Club, Shigeta participated in the Pictorial Movement and submitted entries to various salons. Often his entries were photographs he had originally created for advertisements. "Dominoes" (plate iii) is such an example. Even when his works were strictly pictorial, they employed the "tricks" for which his advertising work was famous. His special ability was combination printing. That is, he used multiple negatives to produce a single print. It is difficult to imagine a more delicate combination than that of a nude and a moon in his photograph "Fantasy" (plate 15). Interestingly, Shigeta is said to have worked briefly as a professional magician. His combinations are certainly like illusions

conjured up from the impossible.

After Shigeta left Los Angeles, Toyo Miyatake hoped to become the area's principal photographer. Miyatake opened a portrait studio on East First Street in 1923. The street had always been the primary business district in the Japanese colony, and it would become the center of activity for Japanese photographers as well.

Earning a living from portrait photography was difficult, and Miyatake had only moderate success. Similarly, his art photography was good—quite pictorial—but at this point, not exceptional. The effect of two individuals would greatly affect his art and increase his influence in the community.

One of these individuals was Michio Ito. Ito was an interpretive dancer who had studied in Europe and was a contemporary of Isadora Duncan. He was worldly and suave, and he utterly captivated Miyatake. They had been introduced by a mutual friend shortly after Ito's arrival in Los Angeles in 1929, where Ito's dance company had ended a tour of the United States with a dance concert at the Figueroa Playhouse.¹⁹ Ito decided to stay and start a school. Almost immediately, Miyatake became Ito's official photographer. He photographed Ito's productions and took portraits of Ito's students. This arrangement benefited Miyatake's reputation and brought him income. But more important was the benefit to his art. Miyatake became Ito's lighting assistant and learned about movement and light from him.

The photographic images which resulted at this time are among Miyatake's best. In one photograph (plate 41), the shadow of a parasol heightens the drama of Ito's character. In another (plate 42), a theatrical light illuminates the power of Ito—his form emphasized by a looming shadow which becomes as powerful as the dancer himself. The setting and shadow are not merely a pictorial device, of course, but derive

ピクトリアル写真では、ダンスはとても人気のある主題であり、ミヤタケのそもそものダンスへのアプローチは、特にユニークだというわけではなかった。1924年の『アートグラム』に載った Y・イトウによる『刃の舞い』という写真は低い直接ライティングと強い影を使うというミヤタケの技法にまさにそっくりなものであった。ミヤタケの撮ったイトウの写真でユニークなもの、1936年以降の作品である。この頃の作品(写真⑤⑥)を見るとイトウのフォルムが純粋な動きとライトの渦に溶け込んでしまっている。1930年代のロサンジェルス写真の中でも、最も冒険的な作品であると言える。ピクトリアルですらない。美の追求でもない。光の動きの融合の実験であるのだ。

ミヤタケのアートと写真への姿勢は、1920年頃に友人となったエドワード・ウエストンにも影響された。ウエストンは当時、すでに有名な写真家で、多くの国際写真サロンに出品し、誇り高きロンドン・サロンの会員という栄誉も受けていた。

ウエストンはロサンジェルスに北に5マイルほどいった現在のグレンデールであるトロピコにスタジオを構えていた。1920年代に何度か訪れ、写真について語り合っている。2人の関係は、ウエストンが師でミヤタケが弟子といったところだった。ウエストンは自らの作品中に日本芸術の与えている影響を認めており、ミヤタケにも伝統的な故郷の芸術を見直すようにすすめている。特に広重などの木版について語り、ブランクーシの彫刻も学ぶようにウエストンはミヤタケに助言している。トーンの重要さ、構図についても二人は語り合っている。後年、ミヤタケは当時を回想してこう語っている。「彼は言った。構図を学んだら、あとは忘れてしまいなさい。……構図とは、胸の中にあるものなんだ。」^②と。彼の言わんとしていたことは、大切なことは学問的な古風な構図の規則などではなく、感性に頼ることを示していた。

ウエストンと出会った頃、ミヤタケは赤銅社というグループの創立会員となっていた。この名は、銅と金の特別のブロンズ合金の名で、円熟と由緒ある伝統とのシンボルでもある。このグループは、芸術の円熟

をめざしながらも、日本の伝統に敬意を払い続けていくことを決意していた。メンバーは写真家、画家、詩人などで、コミュニティの若いインテリ芸術家たちは、モダン・アートの促進を第一の目標としていた。1920年代が一番活動的であったようであるが、少なくとも1939年まで続いた。^③ 赤銅社の忘れられない業績には、4つの写真展の主催があった。この4つのショーは、すべてエドワード・ウエストンの作品展であった。

最初の赤銅社による写真展は1921年だった。驚くことには、これはウエストンの初めての個展でもあった。その後続いた写真展で日本人町はウエストンのアートの影響を受け、それはかけがえのないものとなった。ウエストンの作品を買おうと熱意が高まったことも彼の作品がいかに尊重されたかを物語っている。ウエストンは日記の中で、日本人町での彼の写真展とその前の女性クラブでの写真展とを比較してこのように書いている。

ロサンジェルスでの写真展

1925年8月、イースト・ファースト・ストリートの日本人クラブ前にて開催

写真展終了す。疲れたが満足している。13日間で合計140ドル作品を売った。アメリカン・クラブの女性たちは2週間で100ドル。日本人の男たちは3日間で140ドルだ！ある洗濯屋は52ドル分もプリントを買った。しかも借金してだ！^④

写真展は大成功で、ウエストンの作品への趣味は日本人町にしっかり根付いた。約2年後の1927年4月にウエストンはこう書いている。「アメリカ人で写真を買ってくれる人はあまりいない。日本人はなんと理解が深く丁寧で、鑑識眼のあることよ！」^⑤ 数日後、ウエストンはミヤタケから、次の写真展のアレンジについての手紙を受け取り、日記にこう書いている。

4月12日。日本人町での写真展期日延期。なんと彼らは鑑識眼のある理解の深いグループか。トーヨ

directly from Ito's dance. The latter photograph, for example, represents Ito's shadow dance to the *Pizzicati*, performed in the Rose Bowl in September of 1929.²⁰

It should be noted that dance was a popular subject in pictorial photography, and Miyatake's initial approach was not unique. In the 1924 *Artgram*, a photograph called "Sword Dance" by Y. Ito, employs the device of a low direct light and strong shadow in a manner almost identical to that used by Miyatake. Unique among Miyatake's photographs of Ito are those done later, around 1936. In these photographs of the dancer (plates 52 and 53), Ito's form has dissolved into a swirl of pure motion and light. Certainly these photographs rank among the most adventurous produced in Los Angeles during the 1930's. They are not even pictorial. They do not represent a search for Beauty, but instead, they are an examination of the unity of light and motion.

Miyatake's attitude about art and photography had also been influenced by Edward Weston, whom Miyatake befriended around 1920. Weston was already a famous photographer, having exhibited in a number of international salons and having been honored with membership in the prestigious London Salon.

Weston had a studio in Tropic, now Glendale, about five miles north of Los Angeles. He visited Miyatake's studio several times during the 1920's, where they discussed photography. Their relationship was primarily that of teacher and student—Weston as teacher—Miyatake as student. Weston acknowledged the influence of Japanese art in his own work, and he encouraged Miyatake to reconsider his native art heritage—specifically, woodblock prints such as those by Hiroshige. And Weston encouraged Miyatake to study Brancusi's sculpture as well. The two discussed the importance of tone and the study of composition. Years later, Miyatake recalled... "he told

me, after you study composition, just forget about it... the composition is (in) your stomach."²¹ Weston's point had to do with the importance of relying on instincts and not on what he viewed as archaic rules of academic composition.

At the same time he met Weston, Miyatake became a charter member of a group called Shakudo-Sha. The name refers to a special bronze alloy of copper and gold, and the alloy was a symbol for both maturity and time-honored traditions. The group, Shakudo-Sha, was given to the commitment that the members respect their Japanese traditions while attaining artistic maturity. The membership included photographers, painters, poets—the young artistic intellectuals of the community—and their primary goal was to further modern art. The club seems to have been most active during the 1920's, but it existed at least until 1939.²² Its most memorable accomplishment was the sponsorship of four photography exhibitions, all of which presented the work of Edward Weston.

The first exhibition staged by the Shakudo-Sha was held in 1921. Surprisingly, it was Weston's first solo show. Subsequent exhibitions did much to spread Weston's influence throughout the Japanese colony, and his art certainly struck a responsive chord. The eagerness with which the Japanese purchased Weston's prints is evidence of their appreciation. Weston wrote in his journal comparing a previous show at a women's club with his second show in the Japanese community:

Exhibit in Los Angeles given before a Japanese Club on East First Street, August, 1925. *The exhibit is over. Though weary, I am happy. In thirteen days I sold prints to the amount of \$140.—American Club Women bought in two weeks \$00.00—Japanese men in three days bought \$140.00! One laundry worker purchased prints amounting to \$52.00—and he borrowed the money to buy with!*²³

一さんからの手紙にもそれがよく表われている。「ぼくらのクラブ赤銅社がギャラリー代を払いますし、売れた作品からのコミッションもいただきます。」²⁵

この写真展は夏まで延期となったが大成功であった。日本人コミュニティだけではなく、ウエストンの友人たちのアーティストやインテリ・グループをも魅了した。ヘリエッタ・ショーとピーター・クラスノーの二人の画家も見に来ている。ウエストンは同展についてこう書いた。

7月13日。今日は暇があれば何時間でも楽しく書き続けられるほどだが、そうもしていられまい。先週やっと思われた日本人町の写真展の後、実にたくさんの考えが湧いてきて、いくらでも書けそうだ。経済的にはこれまでで最も成功したショーだった。

1921年の1回目の写真展についてはほとんど分らないし、その時のウエストンの作品も分っていない。ウエストンは有名なピクトリアリストであったが、1920年代の始めにピクトリアリズムを拒否しはじめた。メキシコへ2度旅したことが、カタルシスにもなり、他の要素とあいまって、新しいアプローチと新しい作品化をもたらした。新しい作品は焦点がはっきりと合っていて、慎重な視覚表象化を経て写し出される作品は、ダイレクトで「正直な」ビジョンを強調していた。真実と美のバランスということになるとウエストンは、真実に動きを置いた。1925年と27年のふたつのショーはどちらもメキシコから帰ってすぐであり、ウエストンは彼の作品が日本人町に影響をもたらしていることを感じていた。1927年、彼の写真展の年の1月に彼は息子のブレットとロサンジェルス国際写真サロンを訪れている。この時のことを彼は何点かの日本人の作品に敬意を表しながらも、ピクトリアリズムを否定する文を日記に残している。

ブレットを連れていった。何か彼とディスカッションできるように作品を見られることを期待して。しかし、議論できるような作品はなかった。ブレットはこの世界に最も名高い「ピクトリアリスト」たちの作品に完全に失望して、部屋をしばらくすると出て行ってしまった。私は作品の中でも、まだしも価値の認められる4点をカタログと照らし合わせてみた。なんとすべて日本人の作品であった。私の日本人町での写真展は、なんらかの形で実を結んでいるようだ。私の影響が、これらの作品から感じられるのだ。

ウエストンの存在は日本人町に活気を与え、ロサンジェルス日本人の作品の中には、ウエストンの影響をダイレクトに表わしているものもいくつかある。J・T・サタは1919年以来写真を撮っている。そして、ウエストンの第1回展を見たことは明らかである。サタの無題の男のポートレート(写真²⁶)は、ウエストンの初期の『キュビスト』のアングルポートレート群を想起させる作品である。この頃のウエストンの作品は、人物の背景に幾何学的なパターンや斜めの壁を用いたが、『キュビズム』に見られるように、このような、斜めの平面が人物を切断したり、面を刻むことはなかった。ウエストンは、このアプローチが気に入って、これらのキュビスト風作品を1922年、ロサンジェルス・カメラ・ピクトリアリストの主催により行われた第5回インターナショナル・フォトサロンにいくつか出品したのだった。ウエストンの作品は4点展示された。『イタリア女性の頭部』(おそらくティナ・モデッティであろう)『ポー、エスク』『胸』『アテネの天使の飛翔』²⁷の4点である。このことから、1921年の写真展にも、キュビスト風作品を出品していたと考えても自然であろう。イースト・ファースト・ストリートでのウエストンの最後の写真展は1931年であった。息子のブレットとチャンドラーの作品も出品されている。また、ピーマンやアーティチョークのような

The exhibition was a great success, and the interest in Weston's work persisted in the Japanese community. Nearly two years later, in April of 1927, Weston wrote, "How rarely I sell to Americans! How appreciative, understanding, and courteous the Japanese!"²⁴ A few days later, Weston received a letter from Toyo Miyatake about arrangements for another exhibition, and Weston wrote in his journal:

April 12. *The date for Japanese exhibit postponed: they are surely an appreciative and understanding group, shown by this extract from a letter from Toyo San: "Our club 'Shakudo-Sha' will pay for the use of gallery and no commission for sale of photo also."*²⁵

The exhibition was delayed until summer but was a great success. It attracted not only the Japanese community but the artists and intellectuals who formed the circle of Weston's friends. Painters Henrietta Shore and Peter Krasnow both attended. Weston wrote of the exhibition:

July 13. *I would enjoy writing for hours today,—given leisure which I have not,—for I am stimulated with many thoughts after the long considered Japanese exhibit which took place last week. Financially, it was the most successful showing I have had.*²⁶

Little is known of the first exhibition in 1921 or of the works Weston showed. Weston had been a famous pictorialist but, he began to reject pictorialism in the early 1920's. Two trips to Mexico provided a catharsis which, along with other factors, resulted in a new approach and new images. The resulting photographs were sharp in focus, and emphasized, through careful previsualization, a direct and "honest" vision. In consideration of the balance between Truth and Beauty, Weston put more weight on Truth. Each of Weston's shows in 1925 and 1927 followed his

return from a trip to Mexico, and he felt that his photographs had an effect on the Japanese colony. The January before his 1927 exhibition, he and his son, Brett, visited the international salon in Los Angeles. Weston wrote of the visit in his journal, renouncing pictorialism while maintaining a regard for certain works by American Japanese:

*I took Brett, hoping to find material for discussion: there was nothing to discuss, he was highly amused for awhile, by this work of the most celebrated 'pictorialists' in the world, then wandered off to the butterfly room. After noting the numbers of four photographs that had some value I referred to the catalogue, finding that each one was by a Japanese. Perhaps my exhibit in the Japanese colony has borne some fruit—I could feel my influence.*²⁷

Weston's presence added to the vitality of the community, and several photographs demonstrate a direct influence on the Los Angeles Japanese. J. T. Sata had been a photographer since 1919, and he undoubtedly saw Weston's first show. Sata's untitled portrait of a man (plate 50) is very reminiscent of Weston's early portraits with "Cubist" angles. In these works, Weston used geometric backgrounds or angular wall surfaces as a backdrop behind a figure, although the angular planes did not dissect or facet the figure, as in Cubism. Weston was pleased enough with this approach to have included one of these "Cubist" prints among those he submitted to the Fifth International Photographic Salon held in 1922 under the auspices of the Camera Pictorialists of Los Angeles. Four works by Weston were shown: "Head of an Italian Girl" (probably Tina Modotti), "Poe Esque," "The Breast," and "The Ascent of Attic Angles."²⁸ It seems most likely that Weston would have included some of these "Cubist" works in his 1921 exhibition.

個体の野菜を焦点をきっちり合わせて撮った作品も、この写真展に出品された。サタの作品で、ウエストンのアーティチョークの写真と寸分違わない写真(写真iv)もある。アーティチョークは半分に切られ、まん中に置かれ、光沢紙のグロッシー紙に焼きつけられていた。この印画紙はウエストンの特に好んだもので、サタや日本人はめったに使用しなかった。サタはいつもはそうでなかったのだから、自分の作品を円熟させる過程において、ウエストンから学んでいったのであろう。他の日本人の写真家たちにもあてはまることである。たとえば、T・K・シンドウの作品にもピーマンを撮った無題の写真(写真44)がある。目の荒い布地の上にピーマンを4つ並べている。ピーマンの表面の光沢は、背景の影と同じ円のパターンを描いている。シンドウはウエ

ストンのモチーフを借りたが質感とパターンの使い方は独自のものであった。

ウエストンの実際の影響は計り知れない。確かに彼は静物写真への興味をもたらしている。このころのウエストンの作品の被写体への視線の直接性は、日本人の作品にも同様の視線の直接性をひきおこしているといえる。もっとも、この頃はまだ日本人の多くは、プリントをリタッチする傾向にあった。ウエストンは重要な触媒であったのだ。そして、彼の貢献のはっきりした姿は、あまりにも多くの他の要素と混りあっていて、明確に判別することはできない。エドワード・ウエストンの偉業も、ロサンジェルス日本人フォトグラファーの歴史と同様に半世紀以上も経った現在では、資料も消滅していて、ほぼ不可能であるといえるのだ。

Weston's final exhibition on East First Street was in 1931. Photographs by sons Brett and Chandler were included. Also included in the exhibition were Edward's sharp focus renderings of single vegetables—a bell pepper or artichoke. As well, a photograph by Sata (plate iv) exists which almost duplicates Weston's photograph of an artichoke. The vegetable has been halved and centered and printed on glossy paper (which was favored by Weston but rarely used by Sata or the other Japanese). Fortunately, Sata's work was rarely so derivative. He learned from Weston while his own work matured. This was true of the other Japanese also. For example, T. K. Shindo photographed bell peppers as his subject in one untitled print (plate 44). He arranged four bell peppers on a coarse fabric. The gleam of the peppers'

shiny skins is repeated in a concentric pattern behind the peppers. Shindo borrowed Weston's subject, but his use of texture and pattern is his own.

Weston's exact influence is hard to assess. He certainly promoted an interest in still-life photography. The directness of Weston's work at this time probably induced a greater directness in the work of the Japanese, although most Japanese had a proclivity for retouching their prints. Weston was an important catalyst, but the exact character of his contribution is blended with too many other elements to distinguish clearly. Weston's contribution, like so much of the history of Japanese photography in Los Angeles, has been clouded by a lack of documentation and the passage of over half-a-century.



iv
Sata, J. T. (1896–1975)
Untitled (Artichoke), 1927
h. 28.5 cm., w. 22.8 cm.
Collection of Frank T. Sata, Pasadena

カリフォルニアの 日本人カメラ・ピクトリアリスト

ウエストン写真展に臨んだ写真家の多くはカリフォルニア・日本人カメラ・ピクトリアリスト (JCPOC) 所属だった。この団体は1923年に集い始め、3年後に正式の結成をみたものである。クラブの名称にカリフォルニアが使われているとはいえ、会員はみなロサンゼルスで生活と仕事をしてきた。(写真v)

クラブは、初期の非公式の時代には、日蓮宗の仏教会で会合をもったものだが、後になってイースト・ファースト・ストリートに移動することとなる。ここでは会員は自分たち専用の会議室や暗室をもつことができた。本部として永く使われたのはイースト・ファースト・ストリート357のR.イタノ会員所有の時計店の地下と、200番地代にあったホテルの一室であった。このホテルの部屋というのは以前トーヨー・ミヤタケのスタジオだったもので、彼は会員だったことはないのだが、時々会員たちと合同で写真展を行っていた。

JCPOCは会報の出版も国際写真サロンの後援もしたことがないのだが、アメリカの日本人カメラ・クラブとしては最も永く存続してきたものである。そして彼等の作品は在米日本人による写真のうちで最も面白い部類に入っている。その多くの作品は1926年から1940年にわたる毎年の会員展で展示されたものである。最初の写真展はロサンゼルス・日本人カメラ・クラブの名称を用いたが、2回めからはどういふわけかカリフォルニア日本人カメラ・ピクトリアリストと変わった。1926年の最初の写真展の会場は知られていないが、1927年と1928年にはイースト・ファースト・ストリート321½番地で催された。この建物は今でも残っているが、3階の部分は取り外されている。かつてはジャパニーズ・アート・センターがここにあり、ウエストンの日本人町での最後の写真展会場でもあったようだ。

クラブの最初の写真展には26名の創立委員が出品したが、その中にはK.アサイシ、R.イタノ、H.E.キムラ、T.マエダ、T.ムカイ、カエ・シモジマ、タダナオ・サタなどがいた。

サタについてはウエストンの作品が好きで作風を見習っていたと前述したが、芸術

とデザインの感覚は日本で1896年に生まれ少年時代に習った水彩画によって培われたものである。彼の野心は芸術家になることだった。1919年23歳でアメリカに移住し、芸術の表現を写真に求めた。20歳代のなかばになって彼はタダナオという名にジェームスを加え、サインはJ.T.サタとするようになった。大きな家の裏に小さな小屋のスタジオを持ち、彼は素人ながら熱心に働いた。1932年に結婚した時には青果会社で働いていたが、間もなくあの大恐慌の巻き添えとなった。

いかなる有望な芸術家といえども直面せざるを得ない現実というものがあった、それは想像のために時間を費したいと思いつつも同時に生活費もかせがねばならないということである。日本人移民にとってこの現実はどうに堪えかねたことであろう。商売上の写真はほとんど足しにならなかった。当時の日本人町の規模では、わずかな写真館しか成り立たず、ましてや白人社会での日本人のスタジオなどは困難を極めただけであったろう。

ポートレート写真館を開いた者にはミヤタケのほかにはクラブ会員のK.タナカがいる。会員は概ね写真とは無関係な職業についているか、写真館の修整やプリントなどのラボ作業をしていた。実際のところ、日本人にとって営業写真が成り立たなかったということは福音であったともいえるのではない。コマーシャルな写真への誘惑は多くのピクトリアリストを駄目にし、その生涯を短いものとさせたからである。ハリウッドのスタジオが大勢の人を雇ったロサンゼルスでは特にそうだった。商業写真家としてよりも写真のラボ技師としての仕事のほうが、写真をとること自体への興味をうすれさせることもなく、日本人のテクニカルなノウハウを洗練させたといえる。

芸術的感性を表現する努力をしながら、新しい国に順応し、家族のために財政を安定させるということはかなり激しい闘いであった。日系アメリカ人の写真の質のすばらしさを思ってみると、このことはいっそう強烈さをおびるのである。サタの写真のいくつかはこのことを例証していて、当時のロサンゼルスでは日本人の写真がいかに



v
Japanese Camera Pictorialists of California, 1929
Japanese Camera Pictorialists of California,
Redondo Beach, California, 1929. Top row:
R. Itano, K. Takamura, and S. Tambara. Middle
row: K. Kato, H. E. Kimura, Y. Homma, J. T.
Sata, S. Nakagawa and M. Kokobun. Bottom
row: T. Furuya, T. Mukai, I. Itani, K. Shimojima,
K. Ohara, S. Hirai and I. K. Tanaka.
Nakamura, Kentaro
h. 19.9 cm., w. 25 cm.
Collection of Ichiro Itani, Los Angeles

JAPANESE CAMERA PICTORIALISTS OF CALIFORNIA

Many of the photographers who saw Weston's exhibitions belonged to the Japanese Camera Pictorialists of California, which began its association in 1923 but did not formalize until three years later. In spite of the club's name (its reference to California), members lived and worked exclusively in Los Angeles (plate v).

The club, during its early informal days, met in a Buddhist church, The Nichiren Temple. Later the group moved to various locations on East First Street, where members maintained a meeting room and dark room for their use. Among the club's more permanent headquarters were the basement of a watch shop owned by member R. Itano at 357 East First Street, and a room in a hotel in the 200 block. The hotel room had formerly served as the old studio of Toyo Miyatake, who occasionally exhibited with the group though he was never a member.²⁹

The Japanese Camera Pictorialists of California did not publish a bulletin nor sponsor an international salon. Nevertheless, theirs was the longest established Japanese camera club in America, and the works they created are among the most interesting photographs produced by American Japanese. Most of these works were seen in membership exhibitions held annually between 1926 and 1940. During the first exhibition, the club called itself the Japanese Camera Club of Los Angeles, changing, inexplicably, to its permanent name at the time of the second exhibition. The location of the first exhibition (1926) is unknown, but the 1927 and 1928 exhibitions were held on the third floor of 321½ East First Street. The building still stands, but the third floor has been removed. It once housed the Japanese Art Center and was probably the location of Weston's final exhibition in the Japanese colony.

Twenty-six charter members exhibited photographs in the club's first exhibition; among them were: K. Asaishi, R. Itano, H. E. Kimura,

T. Mayeda (listed as Maeda), T. Mukai, Kaye Shimojima and Tadanao Sata, mentioned earlier as one of the photographers who admired and emulated Weston's work. Sata's sense of art and design was nurtured in watercolor paintings he did as a boy in Japan, where he was born in 1896. His ambition was to become an artist. When he immigrated to the United States in 1919, at the age of 23, Sata turned to photography as his artistic medium. In the mid-twenties, Sata added James to his given name Tadanao, signing his prints J. T. Sata. He was a devoted amateur with a studio in the small cottage he rented behind a large house. When he married in 1932, he was working for a green grocery firm, but shortly after, the business failed as a result of the Depression.

The realities that face any prospective artist—earning a living while finding time to create—must have seemed stark indeed to a Japanese immigrant. Commercial photography offered only limited possibilities. The Japanese colony, as large as it was, could support just so many portrait studios, and a Japanese studio in a Caucasian community would have difficulty succeeding. Among those who did commercial portraiture were Miyatake and K. Tanaka, a club member. Most of the club members worked in occupations unrelated to photography, or they did laboratory work—retouching and printing for commercial studios. Actually, the unavailability of commercial photography (to many Japanese) may have been a blessing. The seduction of commercial photography ended or lessened the amateur career of many pictorialists, particularly in Los Angeles, where the Hollywood studios provided ample employment. Working as laboratory technicians, rather than as commercial photographers, refined the Japanese technical know-how without dimming their interest in taking photographs.

It was a struggle of large proportion,

に冒険的なものであったかを表わしている。その一つの例としてあげられるのは、1926年の無題のプリント（写真⑭）で、ここでは三角形や球状のパターンを用いることにより濃密な空間が作り出されている。この半抽象は20世紀中頃のロサンジェルスのアート・シーンにおいては他に類をみないものである。

J. C. P. C. は写真家として尊敬され教師としてもすぐれていたカエ・シモジマによって創設された。シモジマのクラブにおける権威はかなりなもので、1926年第1回写真展での出品作は、他の会員が5、6点であったのに、52点にも及んだ。疑うまでもなく、彼はこのグループの初期の成功に大いに貢献したし、洗練されたデザインと上品なクラフトマンシップの追求には凄まじいものがあったことがよくわかる。初期の会員であったカネシゲ・カトウは納得のいくネガを1枚作るのに3年もかけたと言っている。その結果ついにできあがったプリントが『階段』と題され、1927年の第2回写真展に展示された。カトウはシモジマの許可を得て、多くの国際審査写真サロンにプリントを送り、落選したことがなかった。しかし残念なことには、今日これは1枚も残っていない。

シモジマは会員は自分で自分の写真を現像しプリントすべきであると主張していた。その頃一般にはアメリカの日本人や他のピクトリアリストたちはブロマイド紙を使っていた。理由は当時のブロマイド紙を用いれば、好みの中間のグレーを引き出すことが可能だったからである。クラブ会員はまたブロモイルやブロモイル・トランスファーのような外国の現像技術もとりにれていた。ブロモイル・プロセスでは、まず、ブロマイド紙に焼きつけたプリントを脱色し、感光面を膨張させる。濃い色の部分は感光剤が厚く、ハイライト部分は薄く残る。膨張したプリントにオイル・ベースのインクを塗りつけると、盛り上がった部分には、よくインクが付着し、引っこんだ部分には、よく付着しない。このプロセスは、写真のイメージをインクで再生する方法である。ブロモイル・トランスファーは、これをさらに一歩進めたもので、インクを付着させ

たブロモイル・プリントを型とし、圧力をかけて紙に移す方法である。

T. ムカイの『ゆり』と『光と影』（写真⑲⑳）はブロモイルの優れた例であって、どちらの写真も親密で私的なビジョンの効果を出している。どちらも1927年の第2回写真展に出品された。

K. オオタはバサディナ在住の有名な写真家で、クラブ会員たちと親交があった。彼の『渡し船』（写真㉑）という優れたブロモイル・トランスファー・プリントは、1928年8月に日本で写したものである。

日本人写真家の中には故国へ旅する人もいた。オオタやミヤタケの他にも2名の写真家（この後ふれることになるが、イチロー・イタニとシゲミ・ウエダ）が日本を訪れた。写真家の中には永久に帰国してしまった人々も大勢いる。アメリカにとどまった者のうち、ほとんど全員が結婚しアメリカ生まれの子供たちをもうけていた。帰国した者の大半は独身者だった。

このカメラ・クラブでシモジマが目立つ存在であったにもかかわらず、今日彼についてのほとんどが知られていないのは彼が1930年以前に日本に帰ってしまったからである。シモジマの写真は今後日本国内でたびたび見出されることがあるかもしれないが、今日に至るまでたったの2点しか知られていない。それでも、この2点からだけでも彼の作品が尊敬に値するものであったことは容易に理解の及ぶところである。『ほこりっぼい道』（写真⑲）は1927年の第2回写真展に出品された。これは構図と光の扱いの卓越した美しい写真である。雰囲気強調しているところや、ソフト・フォーカスで牧歌的な主題であるところなど、完璧なまでにピクトリアルであるといえよう。そして、美しい『池の端』（写真㉒）は空間の創造では他の追従をみないものである。水蓮の葉から水面へ、そして構図の上部の泡へと視線を動かしていくと、空間が逆転するかのようだ。様々なパターンが空の雲のように踊っている。

シモジマとサタの作品がロサンジェルスにおける日本人写真家の台頭の前兆となった。しかし、おそらくロサンジェルスでもっとも思いきった（そして多分もっとも素

adapting to a new country and gaining financial security for one's family while attempting to express an artistic sensibility. This realization becomes poignant when the remarkable nature of American Japanese photography is considered. Several of Sata's photographs exemplify this and represent how adventurous Japanese photography was in Los Angeles at that time. One such example is an untitled print of 1926, (plate 47) in which Sata manipulated a dense space rich with the application of pattern on triangular shapes and spherical forms. This semi-abstraction has few parallels in Los Angeles art of the mid-twenties.

The Japanese Camera Pictorialists of California (J.C.P.C.) was formed by Kaye Shimojima, who was greatly respected as a photographer and considered the master teacher. Shimojima's dominance in the club was such that in the club's first exhibition in 1926, he exhibited 52 prints, while other club members showed five or six. Undoubtedly, he was largely responsible for the initial success of the group, and was, apparently, relentless in his pursuit of refined design and sophisticated craftsmanship. Kaneshige Kato, an early club member, tells of studying for three years before achieving a negative of acceptable quality. The print which finally resulted, entitled "The Stairway," was shown in the second annual exhibition of 1927. With Shimojima's approval, Kato sent the finished print to a number of international juried salons. The print was never rejected. Regrettably, no copy is extant today.

Shimojima insisted that each club member develop and print his own photographs. Bromide paper was generally used by pictorialists, including the Japanese in America, because the bromide of the period was capable of rendering the many intermediate grays they so admired. Club members also worked in the more exotic techniques of pictorialism, such as bromoil and bromoil

transfer. The bromoil process involved bleaching a bromide print and causing the emulsion to swell. The emulsion was thickest where darks had been represented and thinnest at the highlights. The swollen print was brushed with an oil base ink which adhered more readily to the raised areas and less readily to the recessed areas. This process regenerated the photographic image in ink. A bromoil transfer went one step further. It used the inked bromoil print as a printing matrix. With the use of a press, the image would transfer to another sheet of paper.

T. Mukai's "The Lily" and "Light and Shadow" (plates 21 and 19), are superior examples of bromoil, and both photographs convey an intimate, personal vision. Each photograph appeared in the club's second membership exhibition of 1927. K. Ota, a well known photographer who lived in Pasadena and was closely associated with the club members, produced an excellent bromoil transfer print, "The Wherry" (plate 22), which was taken in August of 1928, while he was visiting in Japan.

Several of the Japanese photographers in America returned to Japan for brief visits. Beside Ota and Miyatake, two other photographers (Ichiro Itani and Shigemi Uyeda, to be mentioned later) visited Japan. Many photographers returned to Japan permanently. Of those who remained in the United States, nearly all were married and had American-born children. Most of those who returned to Japan were single men.

For all of Shimojima's prominence in the camera club, little is known of him today, as he returned to Japan before 1930. Photographs by Shimojima may be rediscovered in Japan, but to date only two images are known to exist. That his work commanded respect is easily understood. "Dusty Trail" (plate 16) appeared in the club's second annual exhibition of 1927. It is a beautiful photograph, superior in

晴しい) 写真家は K. アサイシであったろう。彼の生涯は神秘そのものである。J. C. P. C. の会員であったことは知られているが、1927年に帰国したため作品は第1回展にしか出ていない。その全作品は、数少ない印刷された作品からみると、アメリカの日本人のものなかでは一番抽象的静物が多い。唯一の知られている作品は『本』(写真④⑧)である。主題である本を何度もくりかえして淡いイメージを作っているこの作品は、キュビズムのすばらしい適用である。本来ならば静的なものであるデザインなのに、この作品では背景の本のアンギュルと白い三角形によっていきいきとされている。出版物に載った作品のなかにはもう一つ『光の習作』(写真vi)というのがある。これは1924年のアートグラムで第5位を獲得した。

印刷物からしか知ることのできない抽象作品には A. コウノによる『永久運動』(写真vii)もある。これはダイナミックな光の渦を表わしていて完全な非具象作品で、『ザ・ピクトリアリスト』に載ったものである。この本はカメラ・ピクトリアリスト・オブ・ロサンジェルスが1931年の国際サロンのために出版したもので、豊富に写真が掲載されている大判の本である。

『ザ・ピクトリアリスト1931』は7人の他の日本人の作品も掲載している。2人を除いてすべてがクラブ会員であった。R. イタノ、K. オオタ、T. K. シンドウ、R. M. ヤギヌマなどによる作品、シンサク・イズミの『夜のトンネル』なども載っている。白人の作品のうちにはエドワード・ウエストンの『ピーマン』が見られる。

シンサク・イズミは1934年にゲストとして J. C. P. C. に出品したのが最初である。そして1年後に会員となり、その5年後に亡くなっている。実のところ、彼の最良の作品は会員になる以前のものである。例えば『夜のトンネル』は1931年の日付のものであるし、『影』はおそらく同年のものである。このどちらも優れた作品であって、特にロサンジェルスでめざましかった在米日本人の写真の重要な側面を示している。『影』(写真③⑥)は自転車長い斜めの影を投げているといったものであり、驚くほどの現

在的な構図のうちに動きと長いスペースの感覚を生みだしている。イズミは『夜のトンネル』(写真③⑧)の反射する光のパターンに歓喜したようだ。ここではトンネルのアーチ型天井が一連のグラフィックなカーブとなり、それぞれが反射してできた光のパターンをさえぎり、一方では斜めの線がトンネルの深さを見る者に感じさせている。

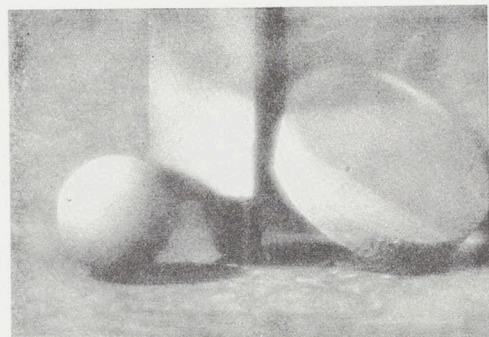
パターンと陰影の効果は在米日本人の写真においては重要な要素である。なぜならこの要素が効果的な平面的構図を生むからであって、当時の本はこれを『デコラティブ』と言っている。

会員のリソウ・イタノは時計屋の持主だったが、『引き潮』(写真③①)でパターンのよい例をみせている。R. M. ヤギヌマの無題のボートの作品(写真②⑤)はグラフィックな形として影を生かしている。イタノはクラブの創立メンバーで1930年代はじめに、活動が停止するまでの間、毎年、活発に作品を出品していた。ヤギヌマはこのあと1930年に会員になり、1935年頃帰国するまで出品していた。

イタノとヤギヌマのプリントは数少ない。しかし幸いなことに、ロサンジェルスの日本人によるかなりのプリントが残存していて、日本的デコラティブ・スタイルの他の側面を調べるのに役立ち、彼らが興味をおぼえた主題が何であったかを示してくれている。

トーマス・コウリュウ・シンドウは1890年日本で生まれた。1907年渡米し、しばらくはアマチュアの写真家だったが、1928年に会員となる。羅府新報がスポンサーだった1924年ロサンジェルス・サロンに入選した。作品のうちの1点は『アートグラム』(1924)に掲載された。シンドウは新聞社で働いていたので新聞社からの写真に対する支援を得ることができたことには、彼の尽力もあったことと思われる。

シンドウ自身の作品は写真家たちに静物を主題とすることの重要性を示すものである。彼の『傘と下駄』(写真④③)はデコラティブ・スタイルとしてのパターンと陰影を見事に使いこなしている。傘の骨は画面の角の黒い軸から放射線状に広がり、透明な覆いを通してリズムのある動きを作りだし



vi
Asaishi, K.
Study of Light, 1924
H. 7.1 cm., w. 10.3 cm.
From Artgram, 1924



vii
Kono, A.
Perpetual Motion, 1931
h. 22.8 cm., w. 19.9 cm.
From *The Pictorialist*, 1931

composition and use of light, and it is completely pictorial—pictorial in its emphasis on atmosphere, soft focus, and in its pastoral subject. The lovely "Edge of Pond" (plate 34) is exceptional in its creation of space. As the eye follows the lily pads to the water and bubbles above, the space seems to invert. A decorative pattern plays like clouds in a textured sky.

Shimajima and Sata give some indication of the range of Japanese photography in Los Angeles. Perhaps the most adventurous (and, perhaps, the finest photographer) in Los Angeles was K. Asaishi. His life is nearly a mystery. He is known to have been a member of the J.C.P.C., but his work appeared only in the first annual exhibition, since he returned to Japan in 1927. His oeuvre, judging by the few reproductions of his work, consisted of more abstract still-life than any Japanese in America. The only print known to exist is "The Books" (plate 48). Its pale image is a wonderful adaptation of Cubism, providing simultaneous views of the subject. A design that would otherwise be static is enlivened by the angle of the book in the background and by the white triangular shapes. Among the several works reproduced in publications is "Study of Light" (plate vi), another of Asaishi's photographs, and it was the fifth winner in the 1927 *Artgram*.

An additional example of abstract work known only through reproduction is "Perpetual Motion" (plate vii), by A. Kono. It represents a dynamic swirl of light and is completely nonobjective. The image was reproduced in *The Pictorialist*, a large and lavishly illustrated book published by the Camera Pictorialists of Los Angeles to accompany their international salon of 1931.

The Pictorialist of 1931 also includes the work of seven other Japanese. All were club members except two. The publication includes Shinsaku Izumi's "Tunnel of Night," as well as photographs by R. Itano,

K. Ota, T. K. Shindo, and R. M. Yaginuma. Among the work by Caucasians is "Pepper" by Edward Weston.

Shinsaku Izumi first exhibited with the J.C.P.C. as a guest in 1934. He joined the club a year later, and died six years following. Actually, his best works were done prior to his membership. His photograph, "Tunnel of Night," is dated 1931, for example, and another, "The Shadow," is probably from the same year. Both photographs are superb examples and demonstrate key aspects of Japanese photography in America, particularly as practiced in Los Angeles. In "The Shadow" (plate 36), a partially seen bicycle casts a long diagonal shadow across the image, creating a sense of movement and elongated space in a surprisingly contemporary composition. Izumi delighted in the pattern of reflected light in "Tunnel of Night" (plate 38). The arch of the tunnel's ceiling becomes a series of graphic curves, each interrupting the pattern of reflected light, while diagonal lines recede to remind one of the tunnel's depth.

Pattern and shadow effects are dominant elements in the photography of Japanese in America. These elements are important because they result in distinctive, two-dimensional compositions, which the publications of the period refer to as "decorative."

Riso Itano, the club member who owned the watch shop, provides an example of pattern in "Ebb Tide" (plate 31), and R. M. Yaginuma's untitled photograph of boats (plate 25) effectively uses shadow as graphic shape. Itano was a charter member of the club and exhibited increasingly each year until the early 1930's, when he dropped from the scene. Yaginuma, though, joined the club later, about 1930, and exhibited with the club until his return to Japan, around 1935.

Prints by Itano and Yaginuma are rare. Fortunately, enough prints survive by several Los Angeles Japanese to examine other aspects of

ている。そして、下駄がこの写真家を魅了した透明感の効果を浮きたたせながら、見る者の興味を引きつける中心となっている。この種の主題は時には、シンドウのピーマンのように典型的西欧の静物であったり、また時には、『静物』(写真④⑤)のように、おそろしい能面と侍の兜の一部をアレンジしたもののように純日本風であったりした。この作品は在米日本人の作品のうち、もっとも多く出版物に掲載された静物写真であった。これは1930年の『フォトグラム・オブ・ザ・イヤー』と1932年度版のアメリカ写真年鑑に掲載された。

しかし自然こそが在米日本人の主なテーマだった。クローズアップされた植物のフォルムのイメージや自然の景色がどの写真家によっても撮られている。自然は慈愛にあふれ、写真を通して自然と交流する感覚が呼びおこされるのである。

さまざまな形態をみせる水は主題として好まれていた。水はもちろん、自然を主題とすることで、多くの日本人写真家はその作品に出身地の田園や漁村の生活を反映させたのである。しかし、水はそればかりではなく、特別の視覚的可能性をも与えてくれた。さざ波と影の暗い流れに戯れる光は面白い形を生んでいることが多くの作品にみられる。水を主題とした最も卓越した作品はケンタロウ・ナカムラの『夕波』(写真③⑩)で、ここでは紐状の線が作るパターンが優雅なふくらみを形成している。この写真は日本人のものでは最もよく本に掲載された作品の一つであろう。そして、確かにその価値があったといえる。このイメージが単純であると同時に気高いからだ。これは1929年度版の『アメリカ写真年鑑』と1927年の『フォトグラム・オブ・ザ・イヤー』に載った。ロサンジェルスから南40マイルのバルボア半島で撮ったものである。

会員の1人イチロウ・イタニはナカムラが『夕波』を撮った時、彼に同伴している。イタニも水をテーマにすることを好み『うなぎ漁り』(写真②⑨)は大変洗練された素晴らしいデコラティブ・スタイルの作品である。カーブを描くさざ波が画面の平面を設定し、一人の人物の姿が面白い視覚上の緊張感を生んでいる。このカーブを描いたパターン

は男の頭と手に持つ籠の円弧をだぶらせることで構図に統一性をもたせている。この写真家はまた日系人の重要な視覚の技巧、すなわち鳥瞰図的遠近法をとり入れている。

ありふれた写真によくみられる手法は、まず水平の線を取り、構図上のそれぞれのものを遠方の特定の一点、または数点に消していく手法である。これは直線透視画法と呼ばれる。しかし鳥瞰図的遠近法をとることで日系人はこれをはるかに凌いだのである。下方を向いた角度をとることで視界から水平の線を消失させ、そして西欧の慣習的な空間の処理では重要な焦点をぼかしてしまっている。カメラを下に傾けることによって、せまってくる前景は平坦な背景となり、そこで2次元の要素つまり、線とパターンとトーンは強調され、この手法こそは彼らが受け継いできた日本美術の伝統であるのだ。

クローズ・アップは日系人がとったもうひとつの手法である。ここでも、水や他の平面的なものは二次元の効果を出すことに役立った。J. C. P. C. 会員のリョウジ・カコの無題の雪の中の梢(写真②⑩)はこの手法が大変うまくいった例である。画面の平面と平行した壁が二次元的効果を生んでいるT. マエダの『朝の喜び』(写真②③)もよい例だ。このような作品には静物と同じ細心の配慮がほどこされている。

視覚構成の基盤に幾何学的図形を用いることは、デコラティブ・スタイルのもうひとつの側面を示している。イチロウ・イタニの作品がそのよい例である。『カーブ』(写真③③)という題の作品では、とても印象的な力強い図形が用いられていて、橋の上の2人の人物がいなければ、視点は図形の形に沿って流れてしまう。

『カーブ』は1928年のJ. C. P. C. の例年の会員展に出品されている。イタニにとって初めてのクラブ写真展であった。彼は1903年和歌山県で生まれた。1918年にアメリカにやって来て、ロサンジェルスに落ち着いた。後にロサンジェルス南のおよそ、20マイルのところにあるサンベドロへ移るまでは、J. C. P. C. の設立時代の仏教会での会合に出席していた。サンベドロでは、写真スタジオを開いたが、慢性眼病のため店

Japanese decorative style and to indicate the subjects which interested them.

"Thomas" Koryu Shindo was born in Japan in 1890. He came to the United States in 1907 and became a club member in 1928, having been an amateur photographer for some time. His work had been included in the 1924 Los Angeles salon sponsored by the *Rafu Shimpō*, and one of his works was reproduced in the 1924 *Artgram*. Shindo was an employee of the newspaper, and he probably shared some credit for the newspaper's support of photography.

Shindo's own work is indicative of the importance of still-life subjects to these photographers. Shindo's "Parasol Geta" (plate 43) makes fine use of pattern and shadow as decorative style. The parasol's spokes radiate from the dark hub in the picture's corner, forming rhythmic movement seen through the parasol's transparent covering. The sandals establish a center of interest while contributing to the effect of transparency which fascinated the photographer. Sometimes the subjects were more typically Western still-life material, like Shindo's version of bell pepper; at other times the subject was strictly Japanese, such as "Still Life" (plate 45), an arrangement of a fierce *Noh* Mask and a portion of a *Samurai* helmet which was one of the most published still-lives by an American Japanese. It appeared in *Photograms of the Year, 1930* and in the *American Annual of Photography, 1932*.

Nature, however, was the principal theme in Japanese photography in America. Close-up images of plant forms and views of landscape were recorded by nearly every photographer. Nature's forces are benign, and images generally evoke a sense of communing with nature.

Water in its various attitudes was the favored subject. The use of nature, including water, reflected life in rural farms or fishing villages from which most came. But water

provided specific visual possibilities also. The play of light on ripples and the undercurrents of shadows create interesting shapes in many works. The most outstanding example of a water subject is Kentaro Nakamura's "Evening Wave" (plate 30), in which a graceful swell is formed by a pattern of linear strands. The photograph was another of the most published by an American Japanese, and rightly so, for the image is at once simple and majestic. It was included in both the *American Annual of Photography, 1929* and *Photograms of the Year, 1927*. The exposure was made on the Balboa Peninsula, 40 miles south of Los Angeles.

Ichiro Itani, another J.C.P.C. member, accompanied Nakamura when he photographed the "Evening Wave." Itani was also fond of water themes, and his "Eel Fisherman" (plate 29) is a wonderful, quite sophisticated, example of decorative style. The curve-shaped pattern of ripples establishes the flatness of the picture while a single figure poses an interesting visual tension. The curve-shaped pattern improves compositional unity by repeating the shape of the man's head and the basket he holds. The photographer also employed a visual device important to the American Japanese—the bird's-eye-view.

One can take a common photograph, find the horizon line and plot how each structure recedes into the distance to a specific point (or points) on the horizon. This is called linear perspective. The bird's-eye-view provided the American Japanese with a way to defeat linear perspective. The downward angle of view removed from sight the horizon line and implied vanishing points so crucial to Western spatial conventions. As the American Japanese tilted their cameras downward, the advancing foreground provided a flat backdrop on which they could emphasize the two-dimensional elements—line, pattern and tone—they knew from their art heritage.

を閉めている。その後、再びロサンジェルスへ戻り、靴のセールスマンとなり、J. C. P. C. に再入会したのだった。

イタニは写真に人物をよく用いた。そして彼の人物を配する構図は日系人の典型的なものであった。人を人として細かく描写しない。概ね被写体としての人々はフォルムとして用いられた。つまり、『カーブ』にみられるように構図のアクセントとしてであったり、スケールを感じさせるためであった。実際写真館の外では日系人がいわゆる肖像写真を撮ることは稀だった。これは商業的で芸術写真には向かないとみなされていたようだ。もちろん例外はある。たとえば、カンゴ・タカムラの『セツ』(写真④)は新妻に対する純粋な賛美が表現された、心を打つ作品だ。タカムラは1930年代にはまさに芸術的写真を志していたが、J. C. P. C. 会員にはなっていなかった。

一方、ヒサオ・E・キムラは創立委員であり、1926年から1940年にかけて毎年会員展に欠かさず出品していた唯一の会員である。彼は1902年に生まれ、カリフォルニアのフレズノにある葡萄畑で父親と2人の兄たちの手伝いをするために、1917年にアメリカへやって来た。1920年には兄たちと共にロサンジェルスへ移りイースト・ファースト・ストリートで乾物店を開いた。

1920年代にはイースト・ファースト・ストリートの店舗は平日は夜中まで開いていたものである。キムラは会の仲間たちと同様に、夜中すぎに仕事から開放されると、クラブの部屋へ行ってフィルムの現像をしたり、引き伸ばしをしたりしたものである。美しく現像されプリントされた彼の作品は日曜の明け方に出発する会の旅行で撮ったもののほうが多かった。しかしキムラが好んだのはクラブの批評会だった。これは仲間が新しいプリントをマッティングして展示し討論するのである。成功作は他の会員も真似たりもした。しかし、似た作品が同じサロンには送られないように互いに配慮した。

キムラのもっともすぐれた作品は『スピード・ボート』(写真②)である。イタニの『うなぎ漁り』にみられる視覚的効果はここにもみられる。すなわち、フラットな視

野にたった1人の人物の姿が緊張感を生んでいる。イタニの写真とは違って、主題はアメリカ的でもある。主題がイタニの作品のように日本の伝統的なものであろうと、キムラのように西欧的なものであろうと、同じ視覚的手法がよく用いられた。『スピード・ボート』は1932年『ザ・ピクトリアリスト』に掲載された。この本はカメラ・ピクトリアリスト・オブ・ロサンジェルスによる出版である。他に9人の日系人の作品も載っていて、そのほとんどの者はJ. C. P. C. 会員だった。

カメラ・ピクトリアリスト・オブ・ロサンジェルスはピクトリアリズム運動の歴史において最も永く続いたものの一つである。このグループは1914年に11人の写真家によって結成され、1918年から毎年国際サロンを催した。日系人の写真はよく展示された。特にロサンジェルス出身の人の写真が多かった。第11回国際写真サロンでは30人にも及ぶ在米日本人の作品がみられた。1点はポートランドから、2点はシアトルから、3点はサンフランシスコから、24点はロサンジェルスからのものだった。これらのうちには、アサイシの『本』、カイトの『たらい』、カトウの『階段』、キラの『折り紙一習作』、ムカイの『ゆり』と『光と影』、シモジマの『池の端』^⑤などがある。

カメラ・ピクトリアリストとロサンジェルスの日本人の間には心温まる親交があった。カメラ・ピクトリアリストのメンバーの数人はJ. C. P. C. のプリントを蒐集していた。たとえば、カール・ストラスは写真が『カメラ・ワーク』誌に掲載されたこともある人だが、J. C. P. C. のプリントを数多く所有していた。彼のコレクションのうちにはキムラのプリントやこの写真集の中にもあるシモジマの『池の端』のオリジナル・プリントが入っている。

「フォトグラム・オブ・ザ・イヤー」のレギュラー執筆者で初期のカメラ・ピクトリアリストのアーサー・ケイルズはT. K. シンドウの友人だった。シンドウはイースト・ファースト・ストリートから、わずかな数ブロックのところのケイルズの事務所をよく訪れたし、ケイルズはシンドウに伴われてJ. C. P. C. の会合に何度となく顔をみせて

Close-up views were another device used by American Japanese. Again, water or other flat planes were favored to enhance the effect of two-dimensional elements. The untitled print of branches in the snow (plate 20), by Ryoji Kako, a J.C.P.C. member, is a successful example and illustrates the point. A wall parallel of the picture plane produced virtually the same effect. T. Mayeda's "Morning Glory" (plate 23) is a prime example. Such works have the feeling of careful arrangements similar to still-life.

The use of commanding geometric shape as a foundation for visual structure represents another aspect of their decorative style. Again, a photograph by Ichiro Itani provides a fine example. The imposing shape in his photograph entitled "The Curve" (plate 33) is so forceful that only the two figures on the bridge keep the viewer's eye from being swept away.

"The Curve" was included in the J.C.P.C. annual membership show of 1928. It was Itani's first club exhibition. He was born in Wakayamaken, Japan, in 1903. He entered the United States in 1918, settling in Los Angeles, and he met with the J.C.P.C. in their formative years in the Buddhist church until he moved to San Pedro about 20 miles south of Los Angeles. He opened a photography studio in San Pedro, but a chronic eye problem caused him to close his shop. He returned to Los Angeles, took a job as a shoe salesman and rejoined the club.

Itani frequently included people in his photographs, and his use of the human figure was typical of American Japanese. The figures in Itani's photographs are not usually examined in detail as people. Generally, they are used as a formal device—that is, to accent the composition and to establish scale, as in "The Curve." In fact, portraiture, as such, was rarely practiced by American Japanese outside the commercial studio because it was viewed as too commercial for art

photography. There are exceptions, of course. Kango Takamura's "Setsu" (plate 40) is a touching example in which the photographer expressed a clear admiration for his new bride. Takamura did art photography in the 1930's, but he was not a member of the J.C.P.C.

Hisao E. Kimura, on the other hand, was a charter member of the J.C.P.C. and was the only club member whose work was included in every annual exhibition from 1926 through 1940. He was born in 1902 and came to the United States in 1917 to help his father and two older brothers in the grape fields of Fresno, California. In 1920, he and his brothers moved to Los Angeles and founded a dry goods store on East First Street.

During the 1920's, the stores along East First Street remained open for business until midnight during the week. Kimura, like his fellow club members, would leave work after midnight and go to the club's rooms to develop film and enlarge prints. Often the images which he so lovingly developed and printed were found on club excursions, which began at dawn on Sunday mornings. But Kimura's favorite activity was the club critique, when fellow members would mount new prints and display them for discussion. A particularly successful print might result in versions by several members, although they were careful to check with one another so as to avoid sending similar works to the same salon.

Kimura's finest image was "The Speed Boat" (sic) (plate 28). The visual play in Itani's "Eel Fisherman" is similarly present here. A single figure is seen in tension against a flattened visual field. Unlike Itani's photograph, the subject is American. Often the same visual devices were used whether the subject was traditionally Japanese, like Itani's photograph, or Western, as in Kimura's.

"The Speed Boat" appeared in *The Pictorialist*, 1932, the publication

いる。日本人クラブ会員はケイルズを高く評価していたで彼の亡くなった年の1936年には追悼写真展を催した。ケイルズは日本人の作品に非常に興味をもっていただけ、きっと、生きていたのなら感激したにちがいない。彼は羅府新報の後援する1924年の写真展にマーグレット・マーサーと共に審査員を務めた。アートグラムの後ろにはケイルズの写真が載っていた。これは2人の人物の肖像で、そのうちの1人はもうひとつの彼の『罪』(写真viii)という写真にも出ている。ここではビジュアルなインパクトの効果を出すために大胆な影のパターンが用いられている。これはロサンジェルス日本人から直接借りた手法である。もっともケイルズは物語風の効果を出すためにも影の効果を使ったのである。

特にロサンジェルスでみられる日本人のデコラティブ・スタイルは雑誌や主だったピクトリアルな刊行物でよく知られるようになり、力を増していった。当時もっとも権威あるピクトリアルな刊行物は『ピクトリアル・フォトグラフィー・イン・アメリカ』だった。これは1917年にクラレンス・H・ホワイ、エドワード・E・ディックソン、カール・ストラスによって創立された団体である『ピクトリアル・フォトグラフィー・オブ・アメリカ』という出版社によって発行された5巻におよぶものである。この最後の巻は1929年に出版された。この本は大型版で分厚いバラ色の紙にコロタイプで、全頁を写真に割いたものである。これはアメリカ人による合計52点の写真(6点ヨーロッパ人のものがおまけになっている)を掲載している。驚くべきことには、この52点のうち13点もの多くが在米日本人によるものであり、うち10点はロサンジェルス日本人のものである。このほとんどはJ.C.P.C.会員であって、これほど多くのいわば公認された作家を出したグループは他にはなく圧巻であった。残りの2点はシアトルのクラブ会員のもので、あとの1点はニューヨークの日系写真家によるものであった。ナカムラの『夕波』とキラの『水草・デコレーション』も選ばれている。第4巻は1926年に出版された。在米日本人による10点選ばれている。うち7

点はロサンゼルス出身者のものだった。

当時の刊行物の中で大変喝采を呼んだ作品に『オイル・ディッチの反射』がある。この写真はシゲミ・ウエダによるもので、在米日本人の生んだもっともすぐれた作品であろう。これは1927年の『フォトグラム・オブ・ザ・イヤー』に掲載され、ウエダはこの情景を見出した時のことを1930年度版のアメリカ写真年鑑で次のように述べている。

『これはとても寒くて溝のオイルが固くなるような天候の時に撮ったものである。午後になってこの固くなったオイルの上にちよっと雨が降ったが、雨の滴は沈まないで円形状の群になった。それはとても美しく、私はもうシャッターを切りたくてうずうずしたのだが、あいにく光線が弱すぎた。そこで私は翌朝、日の出と共に起きたのである。』^⑩

ウエダは雨水とオイルのコンビネーションを偶然に発見することで、日本的デコラティブ・スタイルとカメラ本来のナチュラリズムが完全にブレンドされた写真を創作することができた。もちろん、その混合は自動的にできたわけではない。他の日本人たちのように、まずウエダも全体の情景を撮り、それから興味をそえられるネガの一部を拡大した。あの寒い日、彼は異なる視点で数枚の風景を切りとった。しかし、そのうちコンタクト・プリントを残したのは1枚だけであった。(写真ix)

そのコンタクト・プリントを引き伸ばしたものと比較してみると、ウエダがいかにオイルの水たまりのパターンを誇張し、構図をコントロールしたかがよくわかるであろう。

この写真はロサンジェルス近くのサンタ・フェ・スプリングスで撮ったものである。『アメリカ写真年鑑』はこの写真が4"×5"のコロナ・ビュー・カメラのテサー・レンズで撮ったものであるとしている。^⑪このウエダが使ったテサー・レンズは、ピクトリアルリズムが多用したソフト・フォーカス・レンズではなくて、普通のレンズである。1925年に至る頃には、もう南カリフォルニアのピクトリアルリストのほとんどがソフト・フォーカス・レンズの使用を止めていた。



viii
Kales, Arthur F.
Crime, c. 1924
Bromoil Transfer
H. 34.6 cm., w. 27.9 cm.
Private Collection

issued by the Camera Pictorialists of Los Angeles. The work of nine other American Japanese was also included, and most were J.C.P.C. members.

The Camera Pictorialists of Los Angeles was one of the most enduring organizations in the history of the Pictorial Movement. The group was formed in 1914 by eleven photographers, and they held an annual international salon beginning in 1918. Photographs by American Japanese were frequently included, particularly photographs by those from Los Angeles. The 11th International Salon of Photography (1928) included the work of 30 American Japanese; one from Portland, two from Seattle, three from San Francisco and 24 from Los Angeles. Among the works exhibited were Asaishi's "The Books," Kaito's "The Tubs," Kato's "Stairway," Kira's "Study-Paper Work," Mukai's "The Lily" and "Light and Shadow" and Shimojima's "Edge of Pond."³⁰

A cordial relationship developed between the Camera Pictorialists and the Los Angeles Japanese. Several members of the Camera Pictorialists collected prints by the J.C.P.C. Karl Struss, whose own photographs had been included in *Camera Work*, owned a number of these prints. Among his collection was a print by Kimura and the very print of Shimojima's "Edge of Pond," which is reproduced here.

Arthur Kales, an early Camera Pictorialist who wrote regularly for *Photograms of the Year*, was a friend of T. K. Shindo. Shindo frequently visited Kales' office only a few blocks from East First Street, and Kales accompanied Shindo to several J.C.P.C. meetings. The Japanese club members held Kales in such esteem that they gave him a memorial exhibition the year of his death (1936). Certainly, Kales would have been appreciative, for he had shown considerable interest in their work. He had been a juror for the 1924 exhibition sponsored by the *Rafu Shimpo* (as was Margrethe

Mather). In the back of *Artgram*, one of Kales' photographs is reproduced. It is a portrait of two figures, one of which appears in another Kales photograph, "Crime" (plate viii). In it, a bold shadow pattern is used by Kales for visual impact. It is a device borrowed directly from the Los Angeles Japanese, although Kales used the shadow pattern to perform a narrative function as well.

The Japanese decorative style, particularly as practiced in Los Angeles, became well known and influential in the magazines and major pictorial publications. The most prestigious pictorial publication of its time was *Pictorial Photography in America*. Five volumes were issued by the publisher, Pictorial Photographers of America, a group founded in 1916 by Clarence H. White, Edward R. Dickson, and Karl Struss. The final volume was published in 1929. The book's format is oversized with full-page reproductions in collotype on heavy vanilla-toned paper. It contains a total of 52 photographs by Americans (six European works are included as a bonus). Remarkably, of those 52, thirteen were by American Japanese—ten being Los Angeles Japanese. Most were J.C.P.C. members, a showing unequalled by another group of photographers. Two of the remaining photographs were by Seattle club members, and one was by a New York photographer. Nakamura's "Evening Wave" and Kira's "Water Plants—Decoration" were among the images included. *Volume Four* was published in 1926. Ten photographs by Japanese in America were selected. Seven of the ten photographers were from Los Angeles.

One image which received considerable acclaim in the publications of the period was "Reflections on the Oil Ditch" (plate 46). The photograph is by Shigemi Uyeda, and it is perhaps the finest single image by a Japanese in America. It appeared in the 1927 *Photograms of*

テサー・レンズを好んだロサンゼルスの日本人の場合は特にそうであった。

ウエダは J. C. P. C. 会員ではなかった。ロサンゼルスの方にある農業地域のランカスターに住んでいたが、たえず日本人町とは連絡を保っていた。彼は日本国籍で、一時期日本を訪れて数多くの写真を撮っている。1979年に亡くなった時はカリフォルニアのラグナ・ビーチの小さなトレーラーに住んでいた。

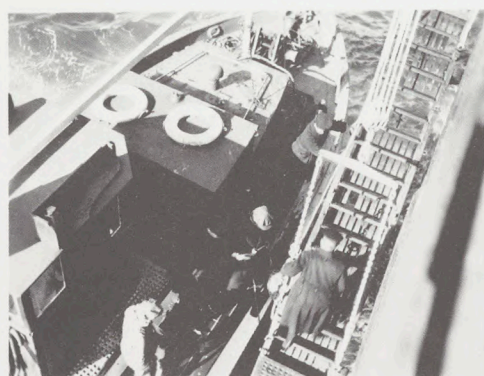
ウエダの無題のボート・ドックの写真(写真②⑦)もまた素晴らしい作品である。『オイル・ディッチの反射』の中でのように、J. C. P. C. 会員の常套のデコラティブ・スタイルに関心をみせている。この写真(写真x)のコンタクト・プリントを調べてみると、ウエダの意図というものがはっきりわかる。引き伸ばしたプリントでは、彼はボートのキャビンの角ばった構造と二つの丸い浮輪を強調している。彼の用いた対角線の構図は在米日本人写真家が好んで使ったデコラティブ・スタイルの最大の特徴として、注目すべきであろう。

J. C. P. C. の他の会員のようにウエダもデコラティブな作品とピクトリアルな作品の両方を撮っている。無題の海のボート(写真②⑧)はトーンと光の効果の使い方と景色の美しさなどにおいては、ピクトリアルであるが、大海原の力強い波のうねりという直接的経験をいきいきと記録している。豊かなイメージであるが、在米日本人の写真を有名にした作品ではない。むしろ、在米日本人に認識と影響を与えたデコラティブ・スタイルをとり入れた写真であるといえる。

日系人の写真は写真刊行物によく載ったので広く知られていたし、討論もされていた。1926年の『ピクトリアル・フォトグラフィ・イン・アメリカ』掲載の白人による2点の写真は日本人のデコラティブ・スタイルを使っている。その白人の1人は『ジャパネスク』と題しているほどである。この日本のデコラティブ・スタイルは代表的なものばかりでなく、多くの本や年刊類や雑誌などに模倣までも生むに至ったのであった。



ix
Uyeda, Shigemi (?-1979)
Untitled Contact Print (Oil Ditch), c. 1925
h. 9.6 cm., w. 12.2 cm.
Private Collection



x
Uyeda, Shigemi (?–1979)
Untitled Contact Print (Boat Docking), c. 1925
h. 8.2 cm., w. 10.7 cm.
Private Collection

the Year, and Uyeda wrote in the 1930 *American Annual of Photography* of finding the scene:

This was taken in cold weather, so cold that the oil ditch had hardened up. On this hardened oil it rained for about one minute in the afternoon and the rain did not sink through but collected into circles. It was so beautiful that afternoon that I ached to take the picture but there was not enough light, so I got up the next morning at sunrise.³¹

The serendipitous combination of rainwater and oil allowed Uyeda to create a photograph which perfectly blends Japanese decorative style with the camera's insistent naturalism. Not that the blend was automatic. Like most American Japanese, Uyeda photographed a general scene, then enlarged a portion of the negative which interested him. He exposed several negatives on that cold day, each from a different point of view. A contact print exists of one view (plate ix). Comparing the contact print to an enlargement offers some appreciation of how fully Uyeda enhanced the pattern of oil puddles and controlled the composition.

The photograph was recorded in Santa Fe Springs, near Los Angeles. The *American Annual of Photography* indicates that the exposure was made with a Tessar lens on a 4 x 5 Korona View camera.³² The Tessar lens which Uyeda used was optically straightforward and not a soft focus lens, as is usually associated with Pictorialism. By 1925, many pictorialists in Southern California were no longer using soft focus lenses. This is particularly true of the Los Angeles Japanese, who favored the Tessar lens.

Uyeda was not a member of the J.C.P.C. He lived in Lancaster, a farming community north of Los Angeles, but he kept in touch with the photographers in the Japanese colony. He was a Japanese national,

who at one point returned to Japan for a visit and made a number of photographs while there. At the time of his death, in 1979, he was living in a small trailer in Laguna Beach, California.

Uyeda's untitled photograph of a boat docking (plate 27) is another of his fine images. As in "Reflections on the Oil Ditch," Uyeda demonstrates his interest in the elements of decorative style used by J.C.P.C. members, and examining the contact print of this image (plate x) clarifies our understanding of Uyeda's intentions. In the final enlarged print, he stresses the two circular life savers and the angular structure of the boat's cabin. His emphasis of diagonal composition is worth noting because it is one of the most striking characteristics of the decorative style employed by Japanese photographers in America.

Like members of the J.C.P.C., Uyeda produced both decorative images and works which were primarily pictorial. His untitled image of a boat at sea (plate 26) is pictorial in tone, in its use of light effects and in its picturesque subject, yet it vividly records a direct experience, the forceful heave of an ocean swell. It is a rich image, but it is not the type of photograph which brought the American Japanese credit. Rather, it was the photograph which incorporated the decorative style that brought recognition and influence to the American Japanese. Their photographs were so frequently available through pictorial publications that they were widely seen and discussed. In the 1926 *Pictorial Photography in America*, two photographs done by Caucasians employ the Japanese decorative style. One Caucasian photographer even entitled a print "Japanesque."³³ The Japanese decorative style found not only representation, but imitation in many books, annuals and magazines.

評論と影響

1925年にカメラ・クラフト誌の編集者シギスモンド・ブラマンはドクター・コイケに『写真における日本美術』と題して評論を書くように依頼した。この編集者はその序文に次のように述べている。

「すでに認められていることであるが、日本人は抽象的ピクトリアリズムにおいて進歩的であるばかりでなく何か民族的なもので決定的な個性のようなものをわれわれの美術に印象づけている。確かに彼らはある場合においては絞切り型のサロン定石を真に新しいものへ変えつつあるようだ。」⁹⁴

この評論と一緒にドクター・コイケの写真が数枚掲載され、そのなかには『ささやき』と『夏のそよかぜ』が含まれていた。その上、アートグラムとロサンジェルスでの1924年の写真展から選ばれた作品も同時に掲載されたのであった。ドクター・コイケは次のように書きしるしている。

「私は日本人であり、特に写真の観点の上でも日本人であることを誇りに思っている。文学と芸術には人種の違いはないと一般に言われているが、このことは真実であると同時に真実ではない。なぜかという、人種はもちろんのこと、それぞれの人にも個性と民族性というものがあるからだ。」

ドクター・コイケは1929年にピクトリアル・フォトグラファーズ・オブ・アメリカの副社長から手紙を受け取った。その頃はすでにアメリカの日本人の写真がもつ個性は広く認められるようになっていた。この手紙では1928年のアメリカ写真年鑑に基づいて驚くべき比較研究がなされていた。そのなかの表によると、その前年は太平洋沿岸の3つの州で働いている日本人によって762点ものプリントが出品されていた、ということである。同じ地域からの非日本人写真家の出したプリントの数は237点にすぎなかった。この結果がいっそう意味深く思えることは非日本人写真家94人に対して55人の日本人写真家が出品していた、ということである。⁹⁵

この1928年の年報にあまり多くの日本人

の作品が出たので編集者は次のように言わずにはいられなかった。

「特にわれわれは日本人写真家の作品を選んで掲載した……この太平洋岸におけるこのグループの影響はわが国の写真に永続的な印を刻んだのである。この反響は世界中に響きわたっている。」⁹⁶

日本人の写真の特殊性が認められる一方では、これを承認しかねる者も出てきた。日本人の与える影響は必ずしも喜ばれたわけではなかった。ピクトリアル形成において、在米日本人が妙なジレンマを提示したことになった部分もあった。日本人の写真のスタイルが異境の思想を侵している代表とでも思われたのであろうか。あるいは彼らの作品があまりに西欧的であるとか、または西欧的でなさすぎるとか、とでもいうのであろうか。彼らが本や写真サロンで目立つにつれてこの問題はいよいよ大きくなった。日本人たちはある批評家たちの手にかかって、もつれきった偏見を受けなければならないこともあった。

カメラ・クラブに発表した評論にドクター・コイケはF.C.ティルニーの言葉を引用している。すなわち「日本人の写真家たちは元来、民族として装飾的であることを好むので、われわれの言葉の意味での絵画的ではなく、むしろ奇妙さとしてしか受け取れないようなアレンジメントで写真をとるようになってきたのだ。」⁹⁷ティルニーはアメリカン・フォトグラフィーの記者で、ロンドン・サロンやザ・ロイヤル・フォトグラフィック・ソサエティ・サロンの批評家でもあり、日本人の写真にとってのもっとも口うるさい批評家であった。彼の書くことはしばしば悪意に満ちて辛らつであったが、それは日本人が確立されたピクトリアルの規範を攻撃しているとみなして、徹底的に批判を続けようという彼の証でもあった。ティルニーは1927年のロイヤル・サロンでアメリカの日本人の写真に対する長い批評文を書いた。彼はアメリカ白人が日本人の仲間にリードされていることに警告を発して、感想を次のように要約している。

CRITICISMS AND INFLUENCES

In 1925, Sigismund Blumann, the editor of *Camera Craft* magazine, asked Dr. Koike to write an article entitled "Japanese Art in Photography." The editor wrote in his introduction:

*It is becoming an accepted belief that American Japanese are not only advancing in abstract pictorialism but are impressing something national, something decidedly characteristic upon our art and in certain cases are actually transforming the stereotyped Salon formula into real novelty.*³⁴

Accompanying the article were several photographs by Dr. Koike, including "Whispering" and "Summer Breezes." As well, the article was illustrated with selections from *Art-gram* and the 1924 exhibition in Los Angeles. Dr. Koike began his essay:

*I am Japanese and proud to be so, especially from the standpoint of photography. Everybody says there is no race distinction in letters and arts. This is true and yet not true, for each person as well as each race has individuality and nationality.*³⁵

The individuality of Japanese photography in America was widely recognized by 1929 when Dr. Koike received a letter from the Vice-President of the Pictorial Photographers of America. The writer had calculated an extraordinary comparison based on the 1928 *American Annual of Photography*. By these tabulations, 762 prints had been exhibited during the previous year by Japanese who were working in the three Pacific states. Non-Japanese photographers from the same region exhibited a mere 237 prints. This result is more noteworthy when one considers that 55 Japanese photographers contributed in comparison to 94 who were non-Japanese.³⁶

So many prints by American Japanese appeared in the 1928 *Annual* that the editor was compelled to note:

In particular, we have included a selection of prints by Japanese pho-

*tographers in America... The influence of this group on our Pacific coast has put a lasting mark on photography in this country, the repercussions of which are echoing throughout the world.*³⁷

While the uniqueness of Japanese photography in America was acknowledged, it was not always deemed acceptable, and its influence was not always appreciated. For some segments of the Pictorial establishment, the Japanese in America presented a curious dilemma. Did their pictorial style represent an invasion of alien ideas? Was their work too Western, or not Western enough? These issues were enlarged by their prominence in publications and salons. At the hands of some critics, they experienced what can only be described as prejudicial backlash.

In his *Camera Craft* article, Dr. Koike quoted F. C. Tilney, "A racial bent for decoration leads the Japanese photographers to select arrangements that are not pictorial in our sense of the word, but queer rather."³⁸ Tilney was a writer for *American Photography* who reviewed the London Salon and the Salon of the Royal Photographic Society, and he was the most vocal critic of photography by American Japanese. His writing is often spiteful and biting, but it demonstrates the lengths to which a writer would go to preserve what he saw as an assault on established pictorial codes.

Tilney wrote a lengthy criticism of American Japanese photography at the 1927 Royal Salon. He summarized his feelings while admonishing Caucasian Americans for following the lead of their Japanese colleagues:

Why should American photographers try to work on the same principle, getting up to high viewpoints and pointing down to ground shapes, foamlines, seawalls that make diagonals from corner to corner of a print! These things are neither good Japanese nor good

「どうしてアメリカ人の写真家は彼らと同じ主義で仕事をしようとするのか。視点を高くするために背伸びをしたり、地面のさまざまなフォルムや、あぶくの描く線を撮ったり、プリントの角から角まで防波堤の対角線をもってくるためにカメラを下へ向けたりして、なぜそこまでしなければならないのか。そんなものはよき日本美術でもなければ、よきアメリカ美術でもありはしない。そんなものはまがいものなのだ。なんだって、すべての作品に、われわれが壁面をテーマにしてあきあきするほど長ったらしい影のバリエーションを撮らなければならないのだ。なんだって、すべての作品に、ブラインドを通す太陽光線の縞馬模様をつくらねばならないのだ。これが美的効果だということか。もしみんながそうだと思うのなら、私のほうがおかしいにちがいないまい。私にはこれがいらいするほど醜いと思えないのだから。ひょっとして、アメリカ人の写真家がほんとうにアイディアの欠乏のために、日本人の写真家の中古品インスピレーションをもらわねばならないのだったら、私は彼らにこう勧めたい。新たに出発しなさい、そして『可愛らしい』とか『奇抜な』ふうに見えるものを避けることだ。疫病ならみんなが避けるだろう。あれはまさしく疫病なのだから。私は自然や美しいもののあたりまえな姿に注意を向けることを強要したい。高い視点は飛行家に任せ、カメラを下に傾けたりはせず低くもち、裏庭や風呂桶や棚をやめて、立派な建物や大きな樹木や広々とした空間のあるところへ行くことを強要したい。道路ではなく空を、仮面ではなく人を求めようではないか。」³⁹

このようにアメリカでの日本人の写真のデコラティブ・スタイルがピクトリアリズムの許容の範囲を越えていると感じている者も一部にはいたのである。しかし概ねは完全に魅了されていた。1931年10月16日、ロイヤル・フォトグラフィック・ソサエティの金曜日の晩の会合で、ハーバード・ランバートはF.C.ティルニーの批評文について討論することを要請した。この時のことが次のように書かれている。

「ランバートはF.C.ティルニー氏がその批評文でいかにも雄弁であったことに驚いていた。つまり、ロンドン・サロンでのある作品に彼は純粋な写真の模範として胸を打たれていたのだが、それを氏は曲芸として扱ったことである。この写真は日系アメリカ人作家による『池のファンタジー』(写真xi)という題のものであった。これは百合の池の写真で、自然なタッチのデザインでありながら、完全なテクニックの自信と熟練がなければやりとげられなかったものである。それなのにこれは曲芸呼ばわりされたのである。そこで彼が疑問に思ったことは、曲芸とは一体何を意味するのかだった。彼にはその言葉がこれほど不当に用いられた写真はないだろうと思えたからであった。」⁴⁰

ドクター・コイケもティルニーの批評に応じた。彼はドイツの刊行物のフォトフロイント・ヤールブーフで次のように書いている。

「英国の批評家のF.C.ティルニー氏は日本人が写真界を見世物ふうなやり方で侵しているとし、アメリカ人にそれを真似ないように、おかしな“曲芸”写真を撮らないようにと勧告した。私は彼が日本の思想に全くの無知であることを残念に思うものである……」⁴¹

またカメラ・クラフト誌でも彼は次のように書いている。

「日本の『墨絵』についていくぶんでも知っている人だったら、私たち日本人が曖昧な支えの上に立っているなどとは決して言わないだろう。私たちは日本の絵に慣れ親しんでいて、どのようにして色のないものでも雰囲気を表わすかが自然にわかるのである。装飾性は日本人作家の強みである。そして暗示に富み、またはポエティックであることも私たちのもう一つの特徴なのである。」⁴²

平面上での線、パターン、トーンの誇張という日本人の装飾性と様式の源泉といった彼らの主観の選び方は、昔から自然観照



xi
Kono, A.
Pond Fantasy, 1931
H. 14.4 cm., w. 11.4 cm.
From *The Journal*, The Royal Photographic
Society of Great Britain, 1931

American art. They are bastard trifles. Why do we get an interminable series of variations of the shadow on the wall theme? Why do we get zebra patterns over everything made by sunshine through Venetian blinds or jalousies? Is this a beautiful effect? If everybody thinks so, something must be wrong with me, for I think it is irritatingly ugly. If American photographers are really lacking in ideas and have to get the second-hand inspiration that Japanese photography affords, I recommend them to start afresh and make it a rule to avoid anything that looks "cute" or "queer"; as they would avoid the plague—for it is a plague. I urge them to turn their attention to the ordinary aspects of natural and beautiful things; to leave high viewpoints to the airmen; to keep their cameras low and not tilted down; to have done with backyards and tubs and railings, and to go where there are fine buildings, great trees, big spaces, let us have skies, not pavements, and men, not masks.³⁹

Some felt that the decorative style of Japanese photography in America was beyond the acceptable limits of pictorialism. Others were completely enthralled. At the Friday evening meeting of the Royal Photographic Society, October 16, 1931, Herbert Lambert asked for a discussion of a review by F. C. Tilney, saying that:

He (Lambert) had been rather astonished to find so able a critic as Mr. F. C. Tilney, in one of his written comments, classifying a certain picture in the London Salon, which had struck the speaker as a perfect example of pure photography, as a stunt. This picture was entitled "Pond Fantasy," [plate xi] by a Japanese [American] worker. It was a photograph of a lily pond, a bit of natural design, and the work was carried out with complete technical assurance and mastery. Yet it was called a stunt and the question

*was—what did a stunt mean? He could not imagine any picture to which the term was less appropriately applied.*⁴⁰

Dr. Koike also responded to Tilney's criticism when he wrote an article for the German publication, *Photofreund Jahrbuch*, "Mr. F. C. Tilney, a critic from England, asserted that the Japanese are invading the photographic field with spectacular efforts and warned Americans not to follow their example and not to make funny 'stunt' pictures. I am sorry he has no correct knowledge about Japanese ideas..."⁴¹

In his article for *Camera Craft* magazine, Dr. Koike wrote:

*Among those who know something about the Japanese "sumie" [ink painting in monochrome], who can say we Japanese are not standing on a suitable point d'appui? We are familiar with the Japanese pictures and naturally understand how to show the atmosphere with colorless masses. To be decorative is a strong point of Japanese workers. To be suggestive or poetic is another of our characteristics.*⁴²

The source of their decorative style—that is, the emphasis of line, pattern, and tone on two dimensional fields—and the choice of subjects by American Japanese was derived from many aspects of their cultural background, including their Japanese art heritage, where nature was their primary subject. This interest in nature has its origin in *Shinto* at the beginning of Japanese history, and in the influence of Chinese art. Man is not the measure of all things but a compatible element in nature. Note the contrasting prominence of portraiture in Western art and its lesser role in traditional Japanese art. As has been mentioned, American Japanese did little portraiture as art photography.

It is in the scenes of nature that the fine arts of Japan are most clearly reflected in the photography of American Japanese. Such a work

を根元にテーマとしてきた日本芸術の遺産と文化的背景からくるものである。この自然に対する関心は日本歴史の初期においての神道と中国芸術の影響に始まっている。人間自体はすべてのものの尺度ではなく、自然の中に溶けこんだ要素である。西欧美術では肖像画が大きな役割を果たしているのに対して、伝統的日本美術では肖像の役割はずっと小さい。すでに述べたが、在米日本人もアートとしてのポートレイトを撮ることはまれであった。

日本芸術が日本人の写真にもっとも鮮明に反映するのは自然の情景においてである。そのような作品に J. C. P. C. 会員の I. K. タナカの『朝霧』(写真⑩)がある。この美しい写真は1930年度版のアメリカ写真年鑑に掲載されたものであるが、トーンの使いかたが明確に東洋的である。樹木の平坦な形は墨絵の「ひとけ」とさえるものだ。フォルムは正確なディテールでは描かれず、暗示されているに過ぎない。

視覚的な深さを生むためには、線をぼかすという論理的なやりかたではなく、濃淡遠近法が用いられる。トーンや輪郭を和らげるやり方は日本人が中国人から学んだものである。同様に、マエダの無題の鳥とトウモロコシの茎の作品(写真⑪)は書道を思わせるものがあって中国の書が墨絵の源泉であったことに思いあたるのである。墨絵ふうなもののもう一つとしてシゲタの『ファンタジー』と題された、しだれた枝がある。アーチストのサインはもちろんだが写真のプロポーションまでに受け継いできた芸術の伝統に敬意を表わそうとする試みが明らかにみられる。

そこで当然のこととして、ナカムラの『夕波』を考えてみよう。これは波が紐の束のようなパターンでとらえられているが、これはあの尾形光琳(1658—1716)の屏風の絵の波がうねる線となんと似ていることであろう。しかしこれらの写真家たちは決して特定の作品を模造しようとはしなかった。写真のために参考にするだけであった。結局は彼らの昔の作品に対する知識は大体において間接的であった。日本から船荷で来る本を通してか、日本を離れる前の子供時代に受けたほんの少しの教育を通して得た

知識だったのだから。たとえば、彼らのパターンの効果に対する興味は特定の芸術作品からというよりも織物のデザインによく使われていたものから出てきたものであった。実は、日系人のデコラティブ・スタイルというのはさまざまな異なった日本文化の影響の合成だったのである。日本の芸術は広範囲に及ぶものである。最も有名な絵描きは同時に俳句の詩人でもあった。俳句や、活け花の規範に沿った。デザインや茶道の正確さなどがインスピレーションとなったようだ。ドクター・コイケはこれらのことを「ビクトリアル写真にみられる古き日本の文学と美術の影響」で次のように書いている。

「…日本人フォトグラファーたちのプリントの人物のポーズや配置の仕方が春信や歌麿の木版画の影響を受けていることや、借景の設定や構図では北斎や広重の影響がみえることにすぐ気がつくことであろう。

「静物」を主題としたものの構図には利久に始まった茶道の精神の影響がみられる。また、華道の「池坊」や空間と庭園のデザイナーであった小堀遠州の影響も見受けられる。目に好ましくないものはなんであれたとえ小枝であろうと除くべきであるというのが彼らの精神である。」^④

ビジュアル・アートの中では、彼らの浮世絵のプリント手法は17世紀の後半に始まったものである。浮世絵は自然の礼讃である。富士山の眺めや花の場面などが古典的な例である。浮世絵はまたありふれた都の生活をうたったものである。これらのすべてはよく知られたテーマであるところの浮世思想を意味する。つまり、伝統的仏教徒にとっては、新興商人階級の日常生活の快楽も移り変わる世の姿にすぎないのだという思想である。

浮世絵の木版は線やパターンやトーンを装飾的に使うには絶好のメディアであった。木に彫刻するためのものは線や輪郭のはっきりした平らなトーンの平面でなければならぬからである。パターンはこのようなフォルムを昇華させるにはうってつけであった。空間の奥行きを出すのは線や形をオ

is "Asa Giri" (plate 18), by I. K. Tanaka, a J.C.P.C. member. This beautiful photograph, which was published in the 1930 *American Annual of Photography*, is clearly Oriental in use of tone. The flattened shapes of trees could easily be dabs of *sumi-e*. Form is suggested, rather than being described in literal detail. Atmospheric perspective is used to create visual depth, not the logic of receding lines. This softening of tones and edges is a device the Japanese learned from the Chinese. Likewise, Mayeda's untitled view of a bird and cornstalk (Plate 17) recalls calligraphic markings, and reminds one that Chinese calligraphy was the source of *sumi-e* painting. Another reference to *sumi-e* is seen in the drooping branches of Shigeta's "Fantasy." Even the proportion of the photograph, as well as the artist's signature, is a clear attempt by the photographer to pay homage to his art heritage.

One might consider Nakamura's "Evening Wave," with its pattern of fluid strands. How easily it seems comparable to the flowing lines which form patterns in several screen paintings of waves by Ogata Korin (1658–1716). But these photographers never attempted to duplicate the effects of specific works. The references in their photographs are general. After all, their knowledge of ancient works was usually indirect, coming through books shipped from Japan or through the limited education many received as children before leaving Japan. Their interest in pattern effects, for example, derived more from the abundance of patterns used in textile design than from specific works of fine art. Indeed, the decorative style of the American Japanese was a synthesis of diverse Japanese cultural influences. Japanese artists practiced a wide range of arts. The most famous painter might also be a *Haiku* poet. The practice of *Haiku*, the "just so" design of flower arranging, or the precision of the tea

ceremony provided inspiration. Dr. Koike wrote about these in "The Influence of Old Japanese Literature and Art on Pictorial Photography":

... you will easily see that most of the prints by Japanese photographers are influenced by [the woodblock prints of] Harunobu and Utamaro in the posing and placing of figures and Hokusai and Hiroshige in the arrangement and composition of the scenery. The composition of "still life" subjects is influenced by the principles of "Chado" (the etiquette of the Japanese tea party) as originated by Rikyu. The "ikebana" (art of arranging flowers) in the style of Ikeno-Bo, a landscape architect and designer, is exemplified by Enshu. It is one of their principles that anything that is not pleasing to the eye, even the limb of a tree, should be eliminated.⁴³

Among the visual arts, their inheritance was gained most directly through a familiarity with the genre of *Ukiyo-e* woodblock prints. The *Ukiyo-e* tradition of printmaking began in the second half of the 17th century. *Ukiyo-e* celebrated nature. Views of Fuji or scenes with flowers are classical examples. *Ukiyo-e* also celebrated the common experiences of urban life. All of these were acceptable themes, images of the "floating" world—that is, to a traditional Buddhist, they were images of a transient world of daily life as enjoyed by the newly established merchant class—the very class to which the American Japanese belonged or hoped to belong by coming to America.

Ukiyo-e woodblock prints were a superb vehicle for the decorative use of line, pattern, and tone. Carving in woodblock must be done in line, or in flat shapes of flat tone with hard edges. Pattern is a perfect way to enhance such shapes. Spatial depth can be achieved by overlapping lines or overlapping shapes, and atmosphere implied by large areas of graded value in the back-

ーバーラップさせたり、広い背景をぼかしたりすることで可能となった。多くの日本のプリントにはこの技法が使われている。そして日系人写真家たちもその例外ではない。このグラフィックな木版のもつ性質はT.K. シンドウによる無題の花の写真(写真③⑤)に代表される。その主題さえも浮世絵と同一のものである。

浮世絵に民主的という言葉が適当でないとしたら、庶民芸術とでもいえるもので、一般大衆の喜ぶようなものとして人気があったが、浮世絵は上流階級には喜ばれなかった。なぜなら、彼らは自分たちのデリケートな芸術と比較して浮世絵を粗野であると考えたからである。しかし、たとえそうであったとしても、浮世絵は日本美術の基本となるビジュアル・スタイルの大方を体现していると言えるであろう。

日系人による写真は彼らが愛した木版画のように庶民芸術の伝統によって培われた。ここでは、一般大衆はビクトリアル・サロンの熱心な観衆であった。そして、この熱意は日本にまで広がって行った。1927年には東京で第1回国際写真展が開かれた。日系人のものを含む外国人写真家の作品を展示したサロンがその後もいくつか開かれている。一部の日本人のビクトリアル・フォトグラファーの作品には、日系人のものに似ているものもあった。ロサンジェルスの日系人の大胆で抽象的で、ピクトリアリズムであればあるほど、日本の作品と似かよっていた。しかしながら概して言えば、日本における日本人のビクトリアル・フォトグラフィは日系人のものよりもデリケートで雰囲気的で、ポエティックでさえあったと言ってもよいだろう。それ以外のフォトグラファーたちの作品は1920年代と1930年代の世の中のバイタリティーを表わすものであった。日本でも、1920年代後半には、ヨーロッパの雑誌、年刊物、論文、写真展などにたやすく接することができるようになった。そして、常にそこにはどんな新スタイルにもどんなテクニクにも挑戦しようとする意欲的な日本の写真家たちがいたのである。日本の写真家たちの一部の者は特にドイツの写真界の進展に関心をもっていった。彼らは、1926年頃には「新即物主義」

や「バウハウス」の前衛写真を知るようになった。モホリ・ナジのフォトグラムは日本人たちが特に情熱を抱いたもので、多くの者たちもそれを手がけるようになった。バウハウスは芸術とテクノロジーを結びつけようという理想をもっていたが、これが彼らにアピールしたのである。これらの理論の彼らの受けとめ方は、「日本の国自体がいまやモダン化への挑戦と誘惑に直面しているという事実から生まれてくるものであった。」⁴⁴

おおざっぱに言えば、日本人の写真家たちはみな両極端な二つのうちのどちらかに方向づけられていた。すなわち、モダン化から後退して回顧的ロマンティズムの方向をとるか、あるいはモダン化を活かしながら積極的にその新しい形態を創造しようとするか、のどちらかであった。一方では、アメリカの日本人たちはこの極端な二つの間の中間になんとか位置していた。彼らの最も大胆な者ですらピクトリアリズム運動の流れの内側で仕事をしていたのである。

しかし、ロサンジェルスの日系人は日本における写真家たちのようにドイツの写真に夢中であった。彼らはダス・ドイッチェ・リヒトビルトやフォトフロイント・ヤールブーフのようなピクトリアリストのための年刊書を通してドイツの写真に親しんだ。こういう本は合衆国で容易に手に入った。その中にはモホリ・ナジやイーファやヴァルター・ペーターハンスなどのドイツ・アバンギャルドによる写真が掲載されていた。そのうえフォトフロイント・ヤールブーフは在米日本人の作品も載せていた。ナカムラの『夕波』は1927—28年号に載った。ただし間違って別の写真家の作品とされてしまっていた。そして同じ号にはシアトルのカメラ・クラブ会員のプリントが沢山載せられた。さらに、ドクター・コイケの評論「日本とアメリカにおけるビクトリアル・フォトグラフィ」が1928—29年号に掲載された。彼は同時にオーストリア、ハンガリー、フランスなどの出版物にも書いていた。

たしかに、アメリカの日系人たちはアバンギャルドの理論には興味を示さなかった。それにもかかわらず、ドイツ人と日系人は共通の形式主義の精神をもっていて、お互

ground. Numerous Japanese prints employ these devices. So, too, do photographs by American Japanese. This graphic, woodblock quality is well represented in T. K. Shindo's untitled photograph of flowers (plate 35). Even the subject is consistent with its *Ukiyo-e* counterpart.

Ukiyo-e was a popular art, if not democratic. It was popular in the sense of appealing to a general audience, but the prints were not admired by the upper-class, who considered them coarse in comparison to the delicacy of other arts. Even so, they embodied much of the basic visual style of Japanese art.

Photographs by American Japanese were also made in a tradition of popular art, as were the woodblock prints they admired. Members of the general public were the eager audience of pictorial salons, and the enthusiasm spread to Japan. In 1927, the *First International Photographic Salon* was held in Tokyo. Subsequent salons included prints by foreign photographers as well as those of Japanese in America. Some Japanese pictorial photographs resemble those done by American Japanese. The more adventurous—more abstract—examples of pictorialism produced in Los Angeles have counterparts in Japan. Generally, however, Japanese pictorial photography was more delicate, more atmospheric, perhaps even more poetic. Yet, other photographers responded to the vitality of the 1920's and 1930's. Magazines, yearbooks, articles, and exhibitions from European countries were readily available in the second half of the 1920's, and there were Japanese photographers eager to try any new style or technique. Japanese photographers were particularly interested in the progress of German photography. The Japanese became acquainted with the vanguard photography of the New Objectivity and the Bauhaus around 1926. Moholy-Nagy's photograms were a particular passion with the Japanese, and many tried their hand at

them. The Bauhaus ideal of a new unity between art and technology appealed to them. Their receptivity "...to such theories derived from the fact that Japan itself now confronted the challenges and seductions of modernity..."⁴⁴

In general terms, Japanese photographers took a direction to one of two opposites. Either they retreated from modernity to a pictorialism of nostalgic romanticism, or they embraced modernity, enthusiastically creating its new forms. Most Japanese in America were somewhere between these two extremes. Even the most adventurous continued to work within the Pictorial Movement.

Like the photographers in Japan, the Japanese in Los Angeles were enamored of German photography. Familiarity with German photography came through pictorialist annuals such as *Das Deutsche Litchbild* and *Photofreund Jahrbuch*, which were readily available in the United States. These publications included photographs by the German avant-garde, such as Moholy-Nagy, Yva and Walter Peterhans. As well, *Photofreund Jahrbuch* published works by American Japanese. Nakamura's "Evening Wave" appeared in the 1927-28 issue (although mistakenly labeled as the work of another photographer), and the same issue included numerous prints by Seattle Camera Club members. Also, Dr. Koike's article "Pictorial Photography in Japan and America," appeared in the 1928-29 issue (he also wrote for Austrian, Hungarian, and French Publications).

Certainly the Japanese in America were not interested in the theories of the avant-garde. Nevertheless, some Germans and American Japanese shared a similar formalist spirit, and each group recognized like elements in the work of the other. Still-life, particularly with glassware, was the most complete embodiment of this shared attitude. The New Objectivity's insistence on the repetition of mod-

いにそれぞれの作品の中に似た要素を認めあっていた。特にガラス器のような静物の場合は共通性が見られた。新即物主義は現代的なメカニカルなフォルムの維持を主張していたが、ロサンジェルスの日系人にとってこれは大変魅力があった。パターンが日系人においても、ドイツの写真においても、重要な要素であった。さらに、日系人が好んだ鳥瞰図遠近法もまたバウハウスの写真家たちの形式として見られる。

この相方に共通した形式主義精神のもっともよい例はウエダの『オイル・ディッチ』である。このイメージはドイツ人たちに賞賛された。ここに載せた作品と多少異なるイメージがフォτροφロント・ヤールブーフの1927—28年号に掲載された。バウハウ

スの写真家のモホリ・ナジの作品はその前年の号に掲載されていたが、彼はウエダの作品を見て褒めたたえている。モホリ・ナジはこの作品を1938年発刊の自作の本『新しいビジョン：デザインの基礎—絵画、彫刻、建築』に用いた。

写真関係の文献が増加し、世界に広まると、ピクトリアル・コミュニティはまさしく『グローバル村』の趣をみせるようになった。このイメージの国際的共有は日系人にとっての励ましとなった。彼らは自分たちの新開地を越えて世界から影響を受けたり、また世界に自分たちのデコラティブ・スタイルが衝撃を与えることに勇気づけられたのである。

ern mechanical forms (as typified in the work of Renger Patzsch), was fascinating to many Japanese in Los Angeles. Pattern was an important element in German photography, just as it was for American Japanese. Further, the bird's-eye-view which the American Japanese favored was also a formal (and emotive) device of Bauhaus photographers.

One of the best examples of this shared formalist attitude is Uyeda's "Oil Ditch." The image was admired by the Germans. A variant of the one reproduced here was included in the 1927-28 issue of *Photofreund Jahrbuch*. The Bauhaus photographer, Moholy-Nagy,

whose work was represented in the previous year's issue, no doubt saw Uyeda's photograph and admired it. Moholy-Nagy used the image in his *New Vision: Fundamentals of Design—Painting, Sculpture, Architecture*, published in 1938.

With the preponderance of photographic literature and its worldwide distribution, the pictorial community was truly a "global village." This international sharing of images encouraged the American Japanese to find influences beyond their newly adopted land, while allowing their decorative style to have an impact on others.

ヒロム・キラ

ヒロム・キラは友人のドクター・コイケが入って来るのをカウンター越しに見た。ドクター・コイケは毎日必ず近くの事務所からキラの働いているドラッグ・ストアにやって来たのである。キラは店のカメラ売場でカメラを売りながら、フィルムの現像をしたり焼き付けをしたりしていた。ドクター・コイケのもう一人の友人のユキオ・モリナガも同じような仕事をしていた。ドクター・コイケは昼食時間の一部をさいてキラやモリナガを訪れ、彼らは挨拶を簡単にすませると、必ず写真の話に花を咲かせた。店の主のヤスキチ・チバもよく会話に加わった。この会話からシアトル・カメラ・クラブが生まれたのであった。他の3人のようにヒロム・キラもこのクラブの創立委員になった。

キラは1898年にハワイで生まれた。16歳まで日本にいて、その後家族とカナダに移住した。8学年に相当する教育を日本で受け、カナダで2年間ハイスクールに通った。その後、家族と合衆国へ移り、シアトルに落ち着いた。⁴⁵

シアトル・カメラ・クラブが結成されてから6年後の1930年頃にはキラの作品はピクトリアル・フォトグラファーの間で広く知られるようになっていた。「フォト・エラ・マガジン」が、「私がピクトリアル・フォトグラファーになった理由」と題して書くことを彼に依頼したほどである。この文章の中で、キラは自分の写真入門に関して次のように語っている。

「ピクトリアル・フォトグラファーとしての私のキャリアは11年前の1919年頃の初春にさかのぼる。その頃、私は友人から英国製の巻きフィルム式カメラを借り、これで芸術写真の基礎を学ぶことになった。その春が終わりを告げる頃には、コダックを所有していた。ピクニック、遠足、日曜の遠出など、行くところへはどこへでもコダックを持って行き、記念のためのスナップ写真を主に撮って楽しんだ。バスルームを暗室に使うってフィルムの現像やプリントの仕方とも体得した。しかしこの暗室の作業は常にうまくいったわけではない。一度などは大切な写真のフィルムの現像をしていて、

原因がどうしてもわからなかったが、完全に失敗してしまったこともある。私は勿論落胆して、その後暫くはコダックの現像所にフィルムを送っていた。しかしその仕事にはあまり満足できなかった。どんな趣味においてもある時期に到達すると、飽きて興味がうすれ、情熱を失うものだ。私もそのころそういう時期だったと思う。この心理状態の時にちょうど冬が来て天候が悪くなり、しばらくコダックの使用をやめざるを得なかった。その後の2年近くというものはコダックのことは一切考えなかった。暇な時は主にローン・テニスやその他のスポーツをしていた。

シアトルのある日本の日刊新聞社の後援で写真展が催されたのは1922年の秋のことであつた。そこで展示された写真は今日の熟練した写真家の作品に較べるとかなり未熟なものではあつたが、それでも私の目には当時素晴らしく映り、大変印象づけられた。このことが刺激となって私はもう一度写真を手掛けるようになった。今度はスナップショットではなく芸術写真に興味を集中させた。

私は新しいイーストマン・コダック・スペシャル3 $\frac{1}{4}$ ×4 $\frac{1}{4}$ カメラを買い、自然を芸術的に表現しようと一生懸命になった。

1923年に初めてシアトルのフレデリック・ネルソン写真サロンに4点送り、2点が入選した。これに勇気づけられてグラフィックス4"×5"カメラと8インチ・ウーレンサック・ベリート・レンズを購入した。翌年、ピッツバーグ・サロンと『アメリカン・フォトグラフィー』の定例写真展で、それぞれ1点づつが入選した。この思いもよらぬ成功が私をどんなに嬉しがらせたかは想像できることと思う。⁴⁶

最初の頃、キラは典型的なほどにピクトリアルで、驚くほどセンシティブで構図のよい写真を生んだ。彼は20歳年上のドクター・コイケを尊敬し、ドクター・コイケと他のシアトル・カメラ・クラブ会員たちはキラの初期の写真に影響を与えている。キラの主題の選択は、ベーカー山、日没、街頭光景、釣りをする男たち、などであつた。これはクラブ会員のほとんどの者たちに興

HIROMU KIRA

Hiromu Kira watched from behind the counter as his friend Dr. Koike came through the door. Each week-day, almost without fail, Dr. Koike walked the short distance from his office to the drug store where Kira worked. Kira sold camera equipment, developed film and processed prints in the store's camera department, as did Yukio Morinaga, another of Dr. Koike's friends. Dr. Koike would spend a portion of his lunch hour visiting Kira and Morinaga, and after the friends exchanged greetings, the conversation inevitably turned to photography. Often, they were joined by the store's owner, Yasukichi Chiba. From these conversations, the Seattle Camera Club was born. Like the other three men, Hiromu Kira became one of the club's charter members.

Kira was born in Hawaii in 1898. He spent his youth in Japan until he was 16, when his family moved to Canada. He was educated in Japan through the equivalent of the eighth grade, and, in Canada, he attended two years of high school before the family moved to the United States, making their home in Seattle.⁴⁵ By 1930, six years after the formation of the Seattle Camera Club, Kira's work was so widely known among pictorial photographers that *Photo-Era Magazine* asked him to write an article entitled, "Why I am a Pictorial Photographer." In the article, Kira wrote about his introduction to photography:

Beginning my career as a pictorial photographer goes back to the early spring—about eleven years ago [1919]—when I borrowed from a friend a rollfilm camera made in England. With it I learned the rudiments of the art of photography. Before that spring was over, I was the owner of a Kodak. Everywhere I went—to picnics, excursions, or Sunday outings—I took my Kodak along with me, and I enjoyed making snapshots, mostly for souvenirs of various events. Using the bath-room as a substitute for a dark-room, I learned how to develop the

films and to print the pictures. The experience in the darkroom, however, was not always a very happy one. Once, while developing the films of some very valuable pictures, I failed completely, for some reason which I was not able to detect. I was, of course, very much disappointed, and [for a time] I have sent all my films to the commercial Kodak photo-finisher. However, his work was not very satisfactory. As one reaches a certain point of development in any kind of "hobby," he gets tired and feels somewhat the loss of interest in it; that is, he loses enthusiasm. I passed this same stage at that time. Then winter came at the psychological moment, and the unfavorable weather forced me to give up the Kodak for a time. For a period of nearly two years, I never thought of the Kodak, and spent most of my spare time in playing lawn tennis or indulging in other athletic amusements.

It was in the autumn of 1922, under the auspices of a certain Japanese daily newspaper, in Seattle, that a photographic exhibition was held. The pictures exhibited there were quite immature in comparison with the work of experienced photographers of today; yet, to my eyes, at that time, those pictures looked wonderful, and I was much impressed. This prompted me to take up photography once again, this time directing my interest to artistic pictures rather than snapshots.

I purchased a new Eastman Kodak Special, 3 1/4 x 4 1/4, and devoted all my efforts to producing the artistic expressions of nature. In 1923, for the first time, I sent four prints to the Frederick & Nelson Salon, Seattle, and two were accepted. Encouraged by this result, I purchased a Graflex, 4 x 5, with 8 inch, Wollensak Verito lens. In the following year, in both the Pittsburgh Salon and the Annual Competition of American Photography, one print was accepted. One can imagine just how glad I was of

味のあった主題である。『シェイドとシャドー』（写真⑤⑥）はキラの初期のよい作品である。これはある家の正面の壁に朝日があたっている写真である。入口の上には入り組んだ金属の天蓋がかかっている。下の方のたたきの柵と同じく、この天蓋は長く複雑な陰影を投げかけている。ドクター・コイケはこれの複製を『濃淡』に載せた。これは大変な名誉なことであった。写真の下には説明文があって、この作品が展示された6つの国際写真サロンの名がつけられていた。『濃淡』の後の号では、フォート・ディアボーン・カメラ・クラブのディレクターがシアトル・カメラ・クラブの巡回展の作品30点について語った時、「キラ氏の『シェイドとシャドー』はわれわれクラブ会員がその複製を見て大変感心していたものだが、今回オリジナルを見ることができて喜びに絶えない」と言った。その他の刊行物でこの作品が紹介されたものには特に1925年度版のアメリカ写真年鑑がある。この出版物にはキラのプリントが全部で4枚載せられることになるのだが、この作品が一番最初のものとなった。

フォート・ディアボーン・カメラ・クラブの社長は同じ論説の中でこのように語っている。

「ヒロム・キラの『水草—デコレーション』はわれわれが日本から期待できる最高のものである。この単純そのものの感じが、葉っぱのデリケートなハーフトーンやアクセントの百合によって、いきいきとしている…。」⁴⁹

キラはこの主題（写真⑤⑦）をワシントン大学の池で見出した。確かにそこではその通りの素晴らしい百合の光景を見ることができのだが、アメリカの日系人の誰ひとりとして彼ほどうまくそれを表わしたものはいない。

シアトルにいる間、キラはさまざまな職業についた。鉄道の労働者に日本商品を供給する東洋系貿易会社で働いたこともある。ミシンを売っていて、その小規模の商売を買い取ったりもしたが、結局は失敗に終わっている。

ちょうどその頃ロサンジェルスに移った友人が南カリフォルニアの温暖な気候と就職しやすいことなどについて手紙をよこした。

そこでキラは1926年6月にロサンジェルスにむけ出発した。その後彼の作風はドラマティックに豹変することになる。新しい環境と新しい友達は彼にとってまさに「ずばり」の「心理的瞬間」であった。K.アサイシやT.K.シンドウが親友になった。キラはシンドウと一緒にJ. C. P. C.の会合に顔を出したことはあったが、会員になったことはなかった。ウエストン展が彼に与えた影響も大きかったようだ。

1927年と1931年に2つの個展を見ている。ウエストン展をはじめに見た頃、彼はすでに静物写真への関心はもってはいたものの、その後、静物を主題とすることへの関心がぐんぐん大きくなっていくのを見ると、ウエストンの個展が彼にある影響を与えたことがよくわかるのである。そうでないとしても、キラはウエストンと同じようにピクトリアリストのネガやプリントを修整するやり方を避けていた。キラは最近になって、ウエストンの写真に感心していたことを認めてはいるが、正確にどのような影響を受けたかは明確にしていない。解説がどうであれ、たしかにキラのアートはぐんと思想の深いものとなった。

1927年末、キラは新しい一連の作品を繰り広げた。彼はこのことについてカメラ・クラフト誌にこのように述べている。

「ある日偶然に私はある少女が紙の鶴を折るのを見た。その線が描く思いがけないフォルムに心を引きつけられて、それを作品にすることを思いついた。しかし、この主題をどのようにして扱ったらよいのかわかるまでが大変だった。朝夕のラッシュ時は車で行くよりは電車で行くことの方が好きだったのだが、私は混みあった電車の中で、この主題について片時も無駄にせず一生懸命に考えを練ったものである。レストランで食事が運ばれるのを待っている間もそのことを考えた。そして一週間やまず努力してやっと、ある単純なアイデアが心に浮かんだ。それは3種の異なるトーン

that unexpected success.⁴⁶

Initially, Kira produced photographs which were typically pictorial, but unusually sensitive and well composed. He revered Dr. Koike, who was 20 years his senior, and Dr. Koike and the other members of the Seattle Camera Club influenced Kira's early photographs. Kira's choice of subjects included Mt. Baker, sunsets, street scenes, and men fishing—subjects of interest to most club members. "Shade and Shadows" (plate 56) is a fine example of Kira's early work. In the photograph, morning light warms the front wall of a home. Above the home's entrance hangs an intricate metal canopy. Like the railing on the stoop below, the canopy casts a long and complex shadow. Dr. Koike reproduced the photograph in *Notan*, which was an unusual honor, and below the photograph was a caption listing six international Salons in which the work had been shown.⁴⁷ In a later issue of *Notan*, the director of the Fort Dearborn Camera Club commented on a traveling exhibition of 30 works by the Seattle Camera Club, saying, "Mr. Kira's 'Shade and Shadows' was very much admired by [our] club members who had seen reproductions and were glad to see the original."⁴⁸ Among other publications in which "Shade and Shadows" appeared was the 1925 *American Annual of Photography*. It was the first of four prints by Kira which were reproduced in that publication.

The president of the Fort Dearborn Camera Club continued his comments in the same article, "'Water Plants—Decoration,' by Hiromu Kira, is exactly the sort of treatment that one would expect from Japan. Its note of simplicity is livened (sic) by the delicate half tones of the leaves and the accent note of the lilies..."⁴⁹ Kira found his subject (plate 57) in a pond at the University of Washington. Indeed, we do have the expected water lily scene, but no Japanese in America did it better.

Kira held a variety of jobs while in Seattle. He worked for an Oriental trading company that supplied Japanese goods to railroad workers. He sold sewing machines and eventually bought the small business, which later failed. In the meantime, a friend who had recently moved to Los Angeles wrote to Kira about Southern California's moderate climate and greater employment opportunities.

In June of 1926, Kira left for Los Angeles, and his art changed dramatically after his move. A new setting and new friends may have provided the right "psychological moment." K. Asaishi and T. K. Shindo were close friends. Kira was never a member of the Japanese Camera Pictorialists of California, although he accompanied Shindo to several meetings.

Weston's exhibitions were undoubtedly helpful, for Kira saw two of them, 1927 and 1931. Kira had already begun his interest in still-life photography when he saw the earlier exhibition, but his increased interest in still-life subjects suggests that Weston's show had some effect on him. If nothing else, Kira, like Weston, avoided the pictorialist practice of retouching negatives and prints. Kira has recently acknowledged the admiration he held for Weston's photography but without indicating its exact influence. Whatever the explanation, Kira's art became much more thoughtful.

In late 1927, Kira developed a new series of photographs. He wrote of the development in *Camera Craft*:

Incidentally one day I saw a girl folding the Paper Cranes. I was much attracted by the unusual form of the lines, and decided to work at it. But it was not a trifling matter to learn in what arrangement this subject should be handled. Preferring the streetcar to automobile in the rush hours of morning and evening, I rode on the crowded streetcar, yet even while riding in the confusion and chaos, I did not waste a moment for trying to

のボール紙を使うことだった。床に大きなボール紙を敷き、その上に小さい2枚の写真を置き、最後にそこに小さな折り鶴をセットした。カメラが下を向くようにして始めた。「折り紙—習作」はこうして生まれたのである。」⁵⁰

抽象的幾何学模様を背景にしたキラの折り鶴の作品シリーズには小さいながらも一貫性がある。つまり、それらにはみな精巧な配置の研究がみられる。プリントによっては丸かったり、四角かったりするのだが、その幾何学模様の単なる背景にすぎない二次元の空間に、折り鶴が生命を吹きこむのである。さまざまな形をもって写真が創造されている。それはヨーロッパ風でありながら、同時に主題はあくまでも東洋の伝承に忠実である。

キラのシンプルな形式は優雅でユニークだった。少なくとも写真家の1人は彼のやり方で幾何学模様の背景に折り鶴を撮ろうとしたが、その結果はごくちないものであった。キラはドクター・コイケが提唱していたものずばりを、つまり、西洋と東洋の独特な混合を達成したのである。これはこの方法がドクター・コイケに完全に認められたということではない。ドクター・コイケは1928年の第4回シアトル・ビクトリアル・フォトグラフィ国際展の論評で自分の置かれた位置を表明している。彼は「濃淡」にこう書いている。「ヒロム・キラ氏は『折り紙—習作』ではその技術の腕前をよく表している。このような写真をピクトリアル作品と呼ぶことに関しては私は異なる意見をもっているのだが、私はこの作品を決して否定はしない。」ドクター・コイケはキラとアサイシの写真についてさらにこうも言及している。日本の雑誌「カメラ」での論評の一部が「濃淡」に次のように載った。

「アメリカ側の有名な作家にはアサイシ氏とキラ氏がいてそのどちらもロサンジェルスの人である。彼らのモダン傾向というものは特に著しい。チェコスロバキアのドルチコル氏は同じやり方でヨーロッパ側を代表している。この最初のふたりの長所が静物であるのに対し、ドルチコル氏は人物に

主題を求めている。しかし彼らの興味の中心は線の巧みなまとめ方と変化に富んだ構図にある…」⁵¹

このことに関してキラとアサイシのふたりがドクター・コイケに書いたもので、日本語から英語に翻訳されたものが同じく「濃淡」にこう掲載されている。

「アサイシ氏とドルチコル氏と比較されたことは私にとって光栄なことである…アサイシ氏がドルチコル氏を敬っているように私はアサイシ氏が好きであるから。知っての通り、過去において私はあの種の作品を好まなかった。しかし私の考えは最近変わってきていて、写真を違う角度から考えるようになってきている。」

チェコスロバキアのフランチェスク・ドルチコルとの比較は適切である。ドルチコルの作品中の人物は幾何学的背景にシルエットのように平らに表わされていることが多い。それらはスタイルにおいては圧倒的にアールデコであると言えるものの、キラの紙の鳥のシリーズと同一の手法である。ドルチコルは自分の小さなプリントをキラとドクター・コイケに送った。この写真は手作りのグリーティング・カードに張りつけてあったのである。キラが1929年に受け取ったこのカード（写真 xii）には丸い形の上に休む1人の人物が撮られている。これはキラが幾何学的なバックに紙の鳥を置いたのと同様の作品だ。ドルチコルはまた平面的なシルエットで表わされている人物の作品も多く生んでいる。

1920年代の後半、キラは静物のほかにも多くの種類の写真を生んだ。そのもっとも立派なものひとつは「考える人」（写真 64）であって、これは大変面白い状況下で撮られたものである。1920年代の終わり頃にはキラはイースト・ファースト街のT.イワタ・アート・ストアに働いていた。この店は写真の器具や用品を扱っていた。ある朝、ひとりの客がたっぷり時間をかけてカメラを調べていたが、ついに彼は大変高価なカメラを買うことに決めた。客のカメラの経験が浅かったので、イワタ氏はキラに彼を町

think out some idea for the subject. The few moments in the restaurant while waiting were used to that end. And after about a week's restless effort, came a simple idea to mind. That was to use three differently toned cardboards. A large cardboard was placed on the floor and two smaller ones on top of it in such arrangement as is seen in the reproduction, and the little paper bird was set on lastly. I set the camera facing downward and proceeded. What came out of it is the "Study—Paper Work" [plate 59].⁵⁰

Kira's series on paper birds, set in abstract geometric backgrounds, form a small, consistent body of work. They are exquisite studies in placement. The paper bird animates an otherwise two-dimensional space, with the geometric background being rectilinear in some prints, circular or angular in others. In all of its variations, a shallow space is created which is European in character, while the subject remains true to its Oriental heritage.

Kira's simple formula was elegant and unique. At least one other photographer attempted to use his solution of a paper crane combined with a geometric format, but the result was pitifully awkward. Kira had achieved the very thing Dr. Koike had advocated—an original blend of Occidental and Oriental. This is not to suggest that this solution met with Dr. Koike's complete approval. Dr. Koike expressed his position in a review of the fourth Seattle International Exhibition of Pictorial Photography (1928). He wrote in *Notan*, "Mr. Hiromu Kira well represents his technical skill in 'Study—Paper Work.' I have a different opinion about calling such kind of picture a pictorial work, but I should never reject it."⁵¹ Dr. Koike went further in commenting on photographs by both Kira and Asaishi. A portion of his article for the Japanese publication *Camera* was reprinted in *Notan*:

Among the noteworthy workers on

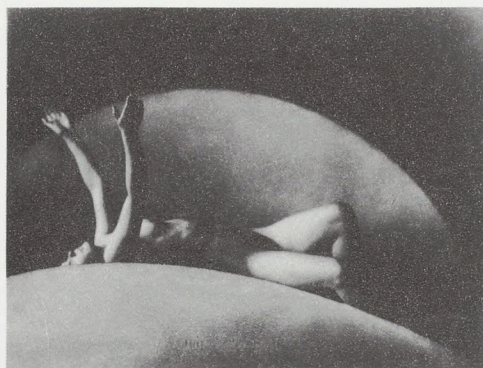
*the American side, there are Mr. Asaishi and Mr. Kira, both of Los Angeles. Their modern tendency is a remarkable peculiarity. Mr. Drtikol of Czechoslovakia represents the European side in a similar way. While the forte of the first two is still-life, the last mentioned one finds his subjects in figure study. The center of their interest is a suitable arrangement of lines and variation of composition...*⁵²

Kira and Asaishi both responded to Dr. Koike. Their response, translated to English from Japanese, also appeared in *Notan*. Kira wrote, in part:

*To be compared with Mr. Asaishi and Mr. Drtikol, that is an honor to me... I like Mr. Asaishi's work just as he admires Mr. Drtikol's... As you know I did not like that kind of work in the past, but my idea has undergone a change recently or I have begun to consider photographs from a different point of view.*⁵³

The comparison to Czechoslovakian Frantisek Drtikol is apt. Drtikol's figures are often flattened to silhouettes on geometric backgrounds. They are similar to Kira's paper birds series, even if predominantly Art Deco in stylization. Drtikol sent small prints of his work to both Kira and Dr. Koike. These photographic prints were attached as illustrations to hand-made greeting cards. One such card, which Kira received in 1929 from Drtikol (plate xii), shows a figure resting on curved shapes. The figure is Drtikol's equivalent of the paper bird Kira positioned on geometric backgrounds. Drtikol also produced a number of images in which the figure is a two-dimensional silhouette.

During the late 1920's, Kira produced a variety of photographic images besides still-life. One of Kira's finest photographs is "The Thinker" (plate 64), which was taken under amusing circumstances. At the time, during the late 1920's, Kira



xii
Drtikol, F.
Untitled (Nude), c. 1929
h. 7.7 cm., w. 9.9 cm.
Collection of Stephen White Gallery,
Los Angeles

を連れてまわって、適当な主題のを見つけ方や、その新しいカメラでどうやって撮ればよいかなどを教えるように頼んだ。そこでこのふたり連れは数箇所を巡ることになった。ハリウッド・ダムへもいったのだが、ここでキラはその客にダムのコンクリートに座るように頼んだのである。そこでキラが自分のものでもないカメラとフィルムで『考える人』を生むこととなったのである。

しかしキラが魅力を感じつづけたのは静物であったし、静物写真が彼を有名にもした。1928年12月11日にはザ・ロイヤル・フォトグラフィック・ソサエティの準会員に任命され、1929年12月10日には特別会員にまでなった。

キラが喝采を受けた作品のうちに、1928年に手がけ始めたひとつのシリーズがある。ある日、彼は家まで歩いて帰ったが、化学用品店のショーウィンドーにガラスの薬瓶が展示されているのが目に入った。透明な形態を通した光線が目に入り、その時彼は、これこそ静物にはうってつけた、持ち運びが簡単に微妙に配置変えができるから、と思った。そこで彼はいくつものいろいろな形の薬瓶を借りて帰り早速仕事にとりかかったのである。

『ガラス器』(写真 xiii) (写真 xiv)はこのガラスの薬瓶を使って彼が創りだしたいくつものイメージの最初のものである。ちらっと見ただけではこれは静止しただけの構図であるが、注意して見ると、その複雑さが次第にわかってくるだろう。中心にある容器がデザインを決めている。視覚に映る分量は気をつけて計算され、バランスが保たれている。階段状のリズムは三角形の配置を示唆している。首の長いガラスびんの最頂部から左へと、そして、右下の器へと連なるこの三角形は、3つの丸いすりガラス模様にも見られる。さらに、左の長い斜めになったじょうごも、右の首の長いガラスびんの繰り返しと見られる。

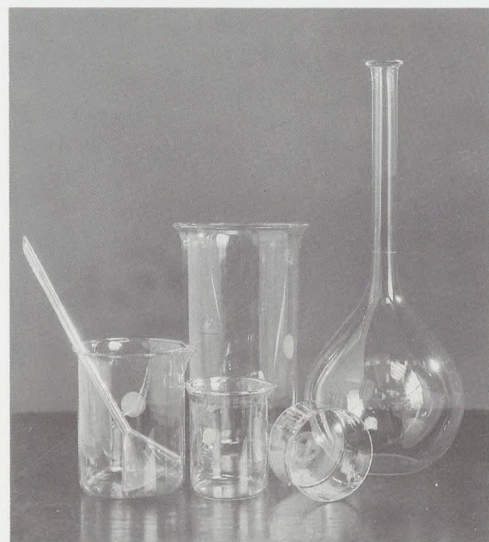
また、じょうごの最頂部が写真の左端ぎりぎりのところまで突出しているが、これは視線が画面を出たり入ったりするという構図による日本の伝統的なものである。

『ガラス』(写真60)は『ガラス器』と同じ時に写したものである。このガラスは暗い

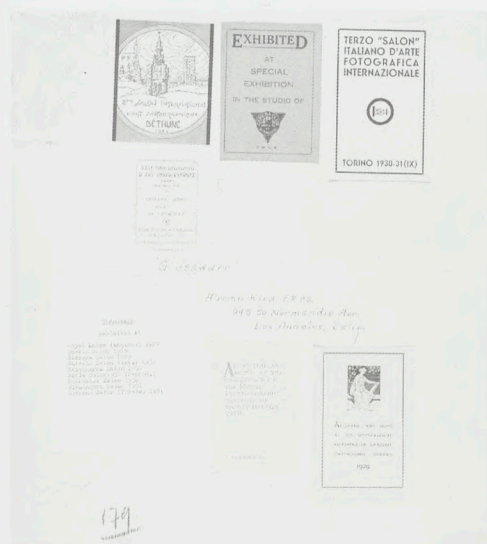
背景ではなくて今度は明るい背景に置かれている。ガラスの透明感が無限に繊細で複雑な影を生んでいる。『シェードとシャドー』の直接光線と複雑な影は『ガラス』にも見られる。形態の奏でるオーケストラはひとつの例外を除き比較的シンプルである。すなわち、この写真でキラが発見できたことは、グラスを横に倒すと輪郭がフォルムから切り離されたような線になってボリューム感を消すことができる、ということだった。このスペースの技法の最高の例は『カーブ』(写真63)である。この作品は『ガラスの輪』と題されている場合もある。さらに注目し値する点はその斜めのフォーマットであって、これはキラの写真とドイツ人のものに非常に共通する点となっている。

キラのガラス容器の写真には同時代のドイツの写真の冷たいフォルマリズムを思わせるものがある。キラはたしかにドイツの写真が好きだった。彼は初期のダス・ドイッチェ・リヒトビルトを少なくとも1冊は書架に持っていた。キラのガラス器の扱いかたは作品がダス・ドイッチェ・リヒトビルトに載ったドイツ・アバンギャルドのふたり、ヴィリー・ツィールケとヴァルター・ペーターハンスのものに特に似ていた。

当時のドイツ・アバンギャルドの様相とキラの作品に類似があったとはいっても、かなりの相違もあった。キラはピクトリアリズムの領域内だけで大胆であろうとしたし、彼も他の日系人たちもアバンギャルドの典型である声明や論争には関心がなかったのである。真実と美の均衡を保つという歴史上での考えかたにおいては、ドイツの新即物主義は真実の探究であった。これは、世の中をもっと詳細に、新しい角度から、現代的な形式で、さらに多く見るための道具としてカメラを使おうという試みであった。キラは、他の日系人よりはるかに多く新即物主義の特性を持っていたものの、仲間の日系人と同様に美そのものを第一に追求したのである。そして、彼はなんと見事に線とトーンで現代的感性を表現し、日本人の伝統を誇示し、ピクトリアリズムの核である美の求めに応えたことであろうか。



xiii
Kira, Hiromu (1898–)
Glassware, recto, 1928
h. 28.4 cm., w. 26 cm.
Private Collection



xiv
Kira, Hiromu (1898–)
Glassware, verso, 1928
h. 43.6 cm., w. 35.6 cm.
Private Collection

worked for T. Iwata's Art Store on East First Street, which handled photographic supplies and equipment.⁵⁴ One day, a customer spent a good deal of the morning examining cameras when, finally, he decided to buy a very expensive one. As the man had little experience with cameras, Mr. Iwata asked Kira if he would take the man around town, show him where he might find suitable subjects and show him how to photograph them with his new equipment. The two men went to several locations, including the Hollywood dam, where Kira asked the man to sit on a section of the dam's concrete form. From that sitting, Kira produced "The Thinker" with a camera and film that were not his own.

But it was still-life that continued to hold fascination for Kira, and it earned him widespread recognition. He was named an Associate of the Royal Photographic Society on December 11, 1928, and made a full Fellow of the Society on December 10, 1929.

Among the works which brought Kira acclaim was a series which he began in 1928. He was walking home one day when he saw a display of glass vials in the window of a chemical supply company. The light passing through the clear forms immediately struck Kira's eye, and it occurred to him that they were perfect for still-life since they could be moved about easily, allowing subtle variations of placement. He rented a number of differently shaped vials and went to work immediately.

"Glassware" (plates xiii and xiv) is the first of several images he created using the glass vials. It is a static composition at first glance. With study, its complexity reveals itself. The center container anchors the design. Visual volumes are carefully calculated and balanced. A stair step rhythm implies a triangular configuration, starting from the top of the long neck vial, down to the left, then to the container in the

lower right. Repeating this triangle is another implied by the relationship of the three frosted circles. The long diagonal funnel at the left repeats the long-necked vial. Also, the funnel's tip is placed very close to the picture margin—a technique favored in traditional Japanese composition which allows the eye to enter and exit.⁵⁵

"Glasses" (plate 60) was produced during the same studio session as "Glassware." This time the glass forms are displayed on a light, rather than dark, background. The transparent nature of glass produces shadows of infinite delicacy and complexity. The direct light and complex shadows of "Shade and Shadows" is again repeated in "Glasses." The orchestration of forms is relatively simple, with one exception. In this photograph, Kira discovered that he could deny the volume of a glass form by turning it on its side so that the edges became lines almost separate from the form. His finest use of this spatial device is in "Curves" (plate 63), sometimes titled "Glass Circles." Also noteworthy is its diagonal format, which emphasizes the similarities between Kira's photographs and those of some Germans.

Kira's photographs of glass containers are very reminiscent of the cool formalism of much German photography during the same period. Kira certainly admired German photography. He had at least one copy of an early *Das Deutsche Litchbild* in his library. Kira's use of glassware was particularly close to that of Willy Zielke and Walter Peterhans, two members of the German avant-garde whose works appeared in *Das Deutsche Litchbild*.

As similar as Kira's work is to aspects of the then German avant-garde, it also has substantial differences. Kira sought to be adventurous within the realm of pictorialism. Neither Kira nor the other American Japanese was interested in the manifestos or polemics typical of the avant-garde. In the

historical sense of balancing Truth and Beauty, the New Objectivity in Germany was a search for Truth—an attempt to use the camera as a tool through which more of the world could be seen in greater detail, from a new point of view and in its most modern forms. Kira shared these characteristics with the Germans to a far greater extent than

other Japanese in America. But Kira, like his fellow American Japanese, sought to emphasize Beauty first. And how marvelously the elements of line and tone could express a modern sensibility, demonstrate his Japanese heritage and meet the demands for Beauty that was at the heart of pictorialism.

収容所

ヒロム・キラはロサンジェルス第25回
のアンニアル・インターナショナル・サロ
ン・オブ・ザ・カメラ・ピクトリアリスト・
オブ・ロサンジェルスに一枚の写真を送っ
た。他の西海岸の日系人と同じく、これが
キラの最後の入選作品であった。写真展は
1942年1月に催された。⁵⁶ 1月というのがロ
サンジェルス・サロンの平常の開催時であ
り、審査は12月5日が常であった。この審
査は真珠湾攻撃の2日前に行われた。しか
し、6ヵ月以内に日系人のほとんどの写真
が失われるか、破壊されるかの運命が待っ
ていた。

真珠湾攻撃の後の狂乱状態により、日系
人は海岸沿いの3つの州から即事立退きを
強いられることとなった。遠方にある10カ
所の収容所が急拠用意された。一部の家族
は安全のために自主的に町を去るものもい
たが、3月29日には、国内での任意の移住
は禁じられることとなった。8月7日まで
には約110,000人の日本人・日系人の大規模
な収容が成し遂げられた。そのうち、およ
そ3%はアメリカ市民であった。

撤退者は各自持物を1ケースだけ収容所
へ持って行くことを許可された。実際的な
考えが優先して、ほとんどがトランクには
衣服を詰め込んだ。値打のあるものは急い
で売られた。その真価のひとかけらほどの
値で売られるものも多かった。また戦時保
管されたものもあった。倉庫設備はしばし
ば麻痺状態となり、後になって結局は破壊
されたり、ひっかきまわされたりしたもの
もあった。他のものは白人の友人に預けら
れたが、その多くは処分された。なぜなら
日本の物を持っていると愛国心を疑われ
たからであった。写真は多くの場合は単に
破り棄てられた。ここに掲載した写真の多
くのものは終戦の時までの年月を小さな隠
し場所で過ごし、出てきたものをもとにし
ている。キラは家族のものの大部分を焼い
たが、本当に大切に思えるものだけはとっ
て置いた。それは写真の本、カメラ、プリ
ントなどで、それはイースト・ファースト・
ストリートの仏教会の西本願寺の地下に隠
した。J.T.サタは家族の持物をひとつの大
きなトランクにつめ込んだ。この中に自分
の写真のプリントも入れた。ある裕福な白

人が日系人の困窮ぶりに同情して、倉庫用
に1部屋を用意してくれた。サタはトラン
クをこの知らない人たちに戦争の間預けた
のである。

しかし、このようなことで、悲劇的な結
果になったことがいくつかある。その例は、
T.ムカイの写真に関することだ。この写真
は戦争の間じゅうメキシコ系アメリカ人に
預けられてあったのだが、ムカイと家族が
アーカンサスの収容所からロサンジェルス
へ帰る3週間前に写真は家族の持物ごと放
火されて駄目になってしまった。他に2世
帯と隣の日系人の材木置き場がやはり火事
で全部焼けた。この火事はロサンジェルス
のコミュニティに日本人がもどって来るこ
とを歓迎しない、容赦のない放火であった。

残存するムカイの2枚のプリント『ゆり』
と『光と影』は会員仲間の写真家 R.カコの
所持品の中に入れてあった。カコとムカイ
は、どうやら作品を交換していたらしい。

ムカイはあるアメリカ人の偏見で苦い経
験をしていたが、戦後帰化することは思い
とどまらなかった。(アメリカの日本人写真
家のほとんどが合衆国市民ではなかった。)
第2次世界大戦以前は1790年以来の州の法律
で1世としての彼らは市民権を得ることを
禁じられていた。この法律はフリーな白人
たちと、市民戦争のあとでは、アメリカで
生まれた黒人たちだけに市民権の権利を与
えているものだった。またこの法律はカリ
フォルニアの日本人農夫の成功を吸収する
ために企てられた法律などの基礎にもなっ
ていた。

外国人土地法は1913年に議会を通過し、
市民権の資格のない者が土地を購入したり、
3年以上リースしたりすることは禁止され
ることになった。しかし結局は、1世の農
夫たちがアメリカ市民であるアメリカ生ま
れの子供たちの名義で土地を買うようにな
り、この法律は効果のないものになってし
まった。日本人が体験したアメリカ人の偏
見というものは以前に中国人の移民たち
に向けられていた長期におよぶ反アジア主義
の延長だったのである。以前から中国人の
入国は法律で制限されていたが、1924年
には日本人入国拒否案が議会を通過して日
本人の移住をくいとめることとなった。スロ

THE RELOCATION

Hiromu Kira submitted one photograph to the 25th Annual International Salon of the Camera Pictorialists of Los Angeles. It was Kira's last salon entry, as it was to be for most West Coast Japanese. The exhibition was held in January of 1942.⁵⁶ January was the month in which the Los Angeles salon was usually held, with judging on December 5th. In this case, the judging was held two days before the bombing of Pearl Harbor. Within six months, most photographs by American Japanese would be lost or destroyed.

The hysteria which followed the bombing of Pearl Harbor quickly led to the forced evacuation of Japanese Americans from the three Coastal states. Ten remote relocation centers were hastily prepared. Some families left voluntarily, for their own safety, but by March 29th, voluntary migration inland was prohibited. By August 7th, the systematic relocation of approximately 110,000 people of Japanese ancestry, nearly two thirds of whom were American citizens, was accomplished.

Each evacuee was allowed to bring one case of personal property to a relocation camp. Practical considerations were paramount, and most trunks were filled mainly with clothing. Items of value were hastily sold, often at a fraction of their true worth, or were put in storage. Storage facilities were frequently cramped, which resulted in damage, and in some cases the storage facilities were ransacked. Other belongings were left with Caucasian friends, but many were later disposed of, because it became suspect to possess anything Japanese. Photographs, in many cases, were simply destroyed.

Most of the photographs reproduced here are from small caches successfully stored during the years that followed, until the end of the war. Kira burned many family belongings, but kept what he felt were the most important items. These included his photography books,

camera and prints, all stored in the basement of the Nishi Hongwanji, a Buddhist Temple on East First Street. J. T. Sata reduced his family belongings to a single large trunk which included some of his photographic prints. A wealthy Caucasian family, sympathetic to the plight of Japanese Americans, made a room in their house available for the storage of belongings. Sata left his trunk, entrusting it for the duration of the war in this house owned by people he did not know.

The arrangements made by some Japanese Americans met with tragic results. One such incident concerns the photographs of T. Mukai, which were safely cared for by a Mexican-American family throughout the war. Three weeks before Mukai and his family were to return to Los Angeles from a relocation camp in Arkansas, the property in which his photographs and family belongings were stored was destroyed by arson. Two other homes and an adjacent lumber yard owned by a Japanese American were all destroyed by fire. The blaze was a vigilante act, a clear and desperate message that some members of the Los Angeles community did not welcome the returning Japanese.

The two surviving prints by Mukai, "The Lily" and "Light and Shadow," were stored among the possessions of photographer R. Kako, one of Mukai's fellow club members. Apparently, Kako had traded prints with Mukai.

Mukai's bitter experience with the prejudice of some Americans did not dissuade him from becoming a naturalized citizen after the war. (Most of the Japanese photographers in America were not United States citizens.) As Issei (the first wave of Japanese immigrants), they were prohibited citizenship prior to World War II by a Federal Law dated 1790, which restricted citizenship to "Free Whites," and following the Civil War, to native born blacks. This law was also used as the basis for other legislation such as that de-

一ガンも張られ、日系人は移住してきて、すぐに思い知らされたのは、この土地の人々が必ずしも親切とは限らないということだった。ドクター・コイケは1927年の『濃淡』に、シアトル・カメラ・クラブに入る白人がほとんどいなくなり、入ったとしても非常に短期間であったことを嘆いてこう書いている。「もし彼らのプライドがわれわれ日本人と協調することを許さないのなら、何故彼らは団結して〈アメリカ人のためのアメリカ〉や〈英語を話す国民のためのシアトル〉などのモットーを実現すべく自分たちの組織を築かないのであろうか？」⁵⁴

日本人によって形成されたカメラ・クラブは彼らの共同体精神をよく反映していた。会員であることの便宜さというのは、在米日本人に対してときには敵意を抱きかねない社会的環境で、単独でなく、グループで写真旅行ができることだった。そして、そう意図したことではなかったが、日本人だけのクラブに所属することのもっとも大きな恩恵というのは、会員が自分たち日本人固有の意見を維持できたことであろう。会員は本や写真展や白人の友人を通して、西欧の写真に接触はできたが、いつでも好きな時にクラブに行き、望むならば西欧の影響とは全く無関係に写真の討論をすることができたのである。もしこの日本人たちが白人のカメラ・クラブに所属していたとしたら、西欧の考え方が彼らのスタイルを圧倒してその芸術は相当に変えられていたであろう。

ビクトリアル写真の世界では、在米日本人写真家は他の分野や日常での偏見にもかかわらず認められていた。作品をあざわらうほんのわずかの批評家がいたにせよ、ビクトリアリストたちは概ね日系人の写真には熱狂的であった。日本人が白人のクラブに招かれることはめったになかったが、ビクトリアリストたちは概して彼らを支持し、公平であった。たとえば、真珠湾攻撃後の反日感情にもかかわらず、カメラ・ピクトリアリストはキラの作品（とシンドウとシゲタの作品）を第25回インターナショナル・サロンで展示した。翌年1943年1月のサロンでは戦争にもかかわらず、ロサンジェルス美術館所蔵のコレクションから写真がま

とめて選ばれ、サロンの一部として展示された。この時、ヒロム・キラはアリゾナのギラ・リバーの収容所に入れられていたのだが、それにもかかわらず彼の写真『折り紙一習作』はこのインターナショナル・サロンの特別展示に入っていたのであった。⁵⁵ この時のオリジナル・プリントは、1928年の第11回インターナショナル・サロンで展示された作品と同一のものであり、この写真集の中の作品も、このプリントからの複写である。

反日感情は外国人土地法や日本人排除令などの法律という具体的な形をとっていたのであるが、真珠湾攻撃と強制退去の数箇月間にはもっとも醜い変化をみせた。T. K. シンドウはF. B. I. の監視下にあるのではないかという恐れを家族に語っていた。彼の心配は決してこじつけではなかったのである。F. B. I. は1世コミュニティのリーダーの一斉検挙をおおびらに計画し、商売は強制的に閉鎖させられ、銀行預金は凍結された。シンドウは、大きな日本人新聞の社員だったし、もっと悪いことには日本人カメラ・クラブの会員だったので、F. B. I. にあやしい外国人とみなされるのがわかっていただろう。それで、12月中旬頃からシンドウの妻はいつ彼が逮捕されてもよいように玄関わきに衣類の入った手提げ鞆をいつもおいておいたのであった。

シンドウは逮捕されなかったが、シアトルではドクター・コイケが逮捕された。シアトルの新聞に『F. B. I. 検挙でニッポン人逮捕』の見出しで4つの写真が出た。そのうちの一つにドクター・コイケが写っていて、説明文は「囚人はみな日本寄りと政府がみなす団体の会員である」とあった。特にドクター・コイケにふれて、説明文はこう加えていた。「カメラマンの方を覗きみるようにしているこの2番めの男は、他の者たちがショッピング・バッグをもっているのに、ひとりだけ包みをかかえている。彼らは、空路輸送され拘置されるため空港の移民局にはいるところである。誰ひとりとして嬉しそうには見えない」⁵⁶ ドクター・コイケが腕にかかえていた包みとは明らかに布に包んだカメラであった。

1942年3月30日をもって、日本人の血統

signed to contain the success of Japanese farmers in California. The Alien Land Law was passed in 1913, preventing those ineligible for citizenship from purchasing land or leasing it for more than three years. Ultimately, the law was ineffective because Issei farmers bought land in the name of their American-born children, who were United States citizens. The prejudice experienced by the Japanese was the extension of a long-standing anti-Asianism directed earlier toward the Chinese immigrants. Legislation had restricted the influx of Chinese to the United States, and in 1924, The Japanese Exclusion Act was passed to halt the immigration of Japanese.

Slogans reminded those Japanese who were already residents that not everyone in their adopted land was cordial. Dr. Koike wrote in *Notan* in 1927, lamenting that so few Caucasians joined the Seattle Camera Club, and that those who did join stayed such a brief time, "If they are too proud to join us Japanese, why do they not join together and build their own organization to realize their motto, 'America for Americans' or 'Seattle for English-speaking people?'"⁵⁷

The camera clubs formed by the Japanese in America reflected their sense of community. An advantage of membership included traveling, not alone, but as a group, on photographic excursions in a social climate often hostile to the Japanese in America. Although unintentional, perhaps the greatest benefit of belonging to an exclusively Japanese club was the degree to which members preserved their Japanese viewpoint. While members had access to Western photography through books, exhibitions, and from Caucasian friends, they could retreat to their club for discussions of photography—free, if they preferred, from Western influences. Had the Japanese been members of Caucasian camera clubs, Western notions might have overwhelmed their style, thereby altering their art

significantly.

In the circle of pictorial photography, the Japanese photographers in America found greater acceptance than in many other areas of their lives. Pictorialists were generally enthusiastic about photography by American Japanese, even if a few critics scoffed at their work. On the whole, pictorialists were supportive and fair to the Japanese in America, though few Japanese were invited to join Caucasian clubs. The Camera Pictorialist, for example, did not withdraw the work of Kira (and Shindo and Shigeta) in the 25th International Salon despite the anti-Japanese sentiments which followed the invasion of Pearl Harbor. In the following year's salon, held in January of 1943 in spite of the war, a special group of photographs was selected from the Los Angeles Museum collection, and they were displayed as a part of the salon. While Hiromu Kira was confined to the relocation camp at Gila River, Arizona, his photograph, "Study-Paper Work," was a part of the special display in the international exhibition.⁵⁸ That very print had been shown in the 1928, 11th International Salon, and it is the same print reproduced here.

The anti-Japanese sentiment, which had taken concrete form in legislation—the Alien Land Law and the Japanese Exclusion Act—took its ugliest turn in the months between the invasion of Pearl Harbor and the beginning of relocation. T. K. Shindo spoke with his family of fears that he was under F.B.I. surveillance, and his concern was not farfetched. The F.B.I. staged well-publicized roundups of Issei community leaders, businesses were forced to close and bank accounts were frozen. Shindo realized that as an employee of a prominent Japanese newspaper, and, more worrisome yet, as a member of a Japanese camera club, he might be considered by the F.B.I. to be a suspicious alien. From mid-December, Shindo's wife kept a satchel of his

を有するものはすべてカメラを所有することが違法となった。すでに売られていなかったり隠されていたカメラ道具はすべて廃棄された。もし強制収容がアメリカにおける日本人のピクトリアル・フォトグラフィを埋葬したのであるとしたら、この布告はまさにその墓標であったといえるだろう。

トーヨー・ミヤタケだけは戦時中も写真が続けることができた。彼はカリフォルニアのモハビ砂漠のマンザナー収容所に退去させられる際に、ありあわせのカメラが作れるようにレンズをひとつ隠しもっていたのである。キャンプ当局者の正式の許可こそ得られなかったものの、暗黙の了解を得

て、彼はマンザナーの経験を写真に撮り始めた。そして後には保管所からカメラを出してもらいマザンナーまで送ってもらうことまでできた。ちょっとした策略で、ミヤタケはこのカメラを使うことができるようになった。それは、ひとりの軍籍を持たない白人がいつもミヤタケについてまわり、ミヤタケの望む写真を代りに撮るという方法である。もちろん、実際にはミヤタケ自身がシャッターを押していたのであるが。^⑧ミヤタケがアート・フォトグラファーとして磨いた腕は、キャンプの侮辱的な生活やキャンプ内の日系人の不屈の精神を記録することとなったのであった。

clothes waiting by the front door in anticipation of his imminent arrest.

Shindo was not arrested but in Seattle, Dr. Koike was. Four pictures appeared in a Seattle newspaper under the heading "Nipponese Taken in F.B.I. Round-Up Here." One of the photographs showed Dr. Koike, and the caption read, "All the prisoners were members of what the government said are pro-Japanese societies." Referring to Dr. Koike specifically, the caption added, "The second man, peering around at the cameraman, has a package in his arms, while others carry shopping bags. They are shown as they were taken into the Immigration Station, [numbers obliterated] Airport Way, for detention. None seems particularly happy."⁵⁹ The package which Dr. Koike carried under his arm was undoubtedly his camera wrapped in a cloth.

As of March 30, 1942, it became illegal for any individual of Japanese ancestry to possess a camera. Photographic equipment not already

sold or stored was abandoned. If the relocation buried Japanese pictorial photography in America, this proclamation was its marker.

Only Toyo Miyatake was able to continue photography during the war. He had sequestered a lens with which to construct a makeshift camera when he was evacuated to the Manzanar Relocation Center in the Mojave Desert of California. With the knowledge, but not the formal consent of sympathetic camp officials, he began to photograph the Manzanar experience. Later, he was allowed to have his camera equipment released from storage and sent to Manzanar. A clever ruse afforded Miyatake the use of his equipment. A Caucasian, non-military man accompanied Miyatake, supposedly taking the photographs Miyatake desired. Of course, Miyatake actually made the exposures.⁶⁰ The skills Miyatake honed earlier as an art photographer were employed in recording the indignities of camp life and the resolve of its inhabitants.

結 論

戦後の数年の間に在米日本人は立派に生活を再建した。しかし、あれほどに活気をもって始まった写真の伝統は悲しいことに終末を告げた。生活や仕事の場を探すことのほうが先決となって、昔日の熱情は続けることが不可能となってしまった。開戦当時ほとんどの写真家たちはすでに中年で、戦後の大きな損失をしたあとでやり直すことはむずかしかった。J. C. P. C. 会員のリョウジ・カコは家族とワイオミングのハート・マウンテン収容所から戻った時は57歳だった。戦前、彼はイースト・ファースト・ストリートでニッポン・カンパニーというロサンゼルスが始まって以来の最大の日本食料品販売店やその他の商売をしていた。しかし、戦後は仕事の機会はあまりなく、健康を損なうまでは、あるホテルでおごりな仕事などをしていたが、その後、昔の使用人にブック・キーパーに雇われたりした。

以前修得した写真の技術を使って生計をたてる者もした。ヒロム・キラはデイズニー・スタジオで写真の修整の仕事をした。ヒサオ・E. キムラはカメラ店を開き、この店は彼の家族がいまだに営業している。トーヨー・ミヤタケはイースト・ファースト・ストリートの新しい場所で写真館を再開した。

なぜこれらの写真家たちが、あれほどよい腕前をしていて、かつてはあれほどの栄誉を得たにもかかわらず、ピクトリアル・フォトグラフィを見捨てたか不思議に思える。戦前の彼らのピクトリアル・フォトグラフィへの情熱はそれまでにないものだった。1940年11月、J. C. P. C. は最後の会員の写真サロンを開いた。会員20名の名がカタログに載っている。作品を展示した者のうちにはシンサク・イズミ、R. カコ、ヒサオ・E. キムラ、J. T. サタ、T. K. シンドウなどがいた。特別の招きで5人の写真家が出品し、そのうちにトーヨー・ミヤタケも入っていた。30名もの非会員の作品もあった。その全員はロサンジェルス日本人であった。

一方、シアトルでは、1929年と1930年代の初めにすでにピクトリアル・フォトグラフィへの興味ははっきりと衰えをみせてい

た。1929年10月11日の『濃淡』最終号でドクター・コイケは次のような閉会宣言をせざるを得なかったのである。

「会員のほとんどが非活動的であり、財政的にも困窮もしているのに、私たちのシアトル・カメラ・クラブを解散することに決定しました。この組織はかつては花も咲いたのでありますが、いまや秋がやってきて花は枯れています。私たちの過去の成功はいろいろな所にいる私たちの友人すべてのお蔭でありました。そして今彼らの励みがあったとしても私たちはもう存続できなくなっていることが残念でなりません。その名のためにのみこのグループを保っていきよりは、再び集まることのできる時期の到来する日まで、みんな別れて過ごそうではありませんか。」^⑥

あの経済大恐慌の前でもあったし、写真器具やフィルムのコストが上昇して現像代や外国へのプリントの船荷代などがさぞかし大変な重荷になっていたのだろう。

戦前、ピクトリアル・フォトグラフィへの興味はシアトルで確かに復活はした。そして、新しいクラブ、すなわちシアトル日本人カメラ・クラブが1940年に設立された。このグループは2つの写真サロンを組織した。1941年に開催された二度めのサロンは34人もの写真家の作品を展示した。審査員はドクター・コイケ、F. A. クニシゲ、Y. モリナガなどであった。

しかし運動としてのピクトリアル・フォトグラフィは戦後は衰退したのである。著名な写真家のウィル・コネルはJ. C. P. C. の1926年の第1回展の委員を務めた人だが、1950年開催のカメラ・ピクトリアリストの第31回で最後のサロンのカタログの序文に次のように述べている。

「今世紀初めの25年間に相当する期間、このサロンは反骨精神の写真家が大衆と写真精神に働きかける唯一のそして、大いなる手だてであった。アーティストたちが声高らかに、これこそ自分を表わすためのメディアであると、証明できたサロンであった。

この戦いは20年代中頃まではかなりの率

CONCLUSION

In the years following the war, the Japanese in America reestablished their lives with remarkable assurance. Yet, the tradition of photography which had begun with such vitality, had ended sadly. The more practical needs of finding a place to live and to work precluded the continuation of an old endeavor. Most of the photographers were middle-aged when the war began, and it was very difficult for those who had suffered significant losses to begin again at their age. Ryoji Kako, the J.C.P.C. member, was 57 when he and his family returned from the Heart Mountain Relocation Center in Wyoming. Prior to the war, Kako owned several businesses including the Nippon Company on East First Street, the oldest and largest distributor of Japanese food in Los Angeles. But following the war, with limited opportunities, he performed odd jobs for a hotel until his health began to fail, after which he was hired as a bookkeeper by a former employee.

Others used photographic skills they had learned earlier. Hiromu Kira took a job retouching photographs for the Disney studios. Hisao E. Kimura opened a retail camera store which his family still operates. Toyo Miyatake reopened his portrait studio at a new location on East First Street.

It is no wonder that these photographers, as skilled as they were, as honored as they once had been, chose to forsake pictorial photography. Prior to the war, the enthusiasm for pictorial photography was as evident as ever. The J.C.P.C. held its last membership salon in November, 1940. Twenty members were listed in the catalog. Among those exhibiting were Shinsaku Izumi, R. Kako, Hisao E. Kimura, J. T. Sata and T. K. Shindo. Five photographers showed by special invitation, including Toyo Miyatake. No fewer than 30 non-members also exhibited, and all were Los Angeles Japanese.

Yet, in Seattle, the interest in

pictorial photography did decline in 1929 and in the early 1930's. In the final issue of *Notan*, October 11, 1929, Dr. Koike was obliged to offer a farewell:

*We decided to disband our Seattle Camera Club because of non-activities and financial difficulties of most of our members. Our organization was in flower at one time, but its autumn has come and it is withered now. We owe our success in the past to all of our friends here and there and we are sorry we cannot stand any longer even with their encouragement. We should not keep our group for the name only, but rather we shall be separated until the time has come again for us to join once more.*⁶¹

The expense of photographic apparatus and film, the cost of processing and of shipping prints abroad must have presented a heavy burden on this eve of the Depression.

The interest in pictorial photography did revive in Seattle just prior to the war, and a new club was established in 1940—The Seattle Japanese Camera Club. The group sponsored two salons. The second salon, of 1941, included works by 34 photographers. The jurors for the exhibition were Dr. Koike, F. A. Kunishige and Y. Morinaga.⁶²

But pictorial photography as a movement waned following the war. The noted photographer, Will Connell, who had served on the salon committee for the J.C.P.C.'s first exhibition in 1926, wrote in the catalogue introduction for the Camera Pictorialist's final salon, its 31st, held in 1950:

For almost the whole of the first quarter of the century, the Salon was the only great tool by which the insurgent photographer could exert leverage on both the public and the photographic mind, in his effort to prove that here was a medium by which an artist could speak.

By the mid-twenties this fight had been pretty much won. It not

のいい勝負であった。写真らしい写真が、よしとされていたし、それだけでなく、他の芸術メディアと同じように美の追求と明らかな声明をもって、写真が一個人の自己表現となり得ることが証明されたからである。⁶³

コネルはロサンジェルス日本人の貢献を認めてさらにこのように言っている（彼はクラブの名称を間違っているが）。

「以来このシアトル・サロンはいくつかの『イズム（主義）』を育ててきた。ロサンジェルス日本人カメラ・クラブの主張から衝撃を受け、このサロンは一時的に復興したこともあった。」⁶⁴

最後に彼は、絶対に信じたくないと思っていることを遂に認めて、このように言っ

ている。「おそらく、写真家のひとつの勢力としての、このサロンは死んでしまったのであろう」と。⁶⁵

アメリカの日本人写真家に荣誉をもたらした、さまざまな国際写真サロンや刊行物は次第に影がうすれ、消えてしまった。そして、日系人がその中で仕事に励んでいた写真の伝統も消滅してしまった。彼らの芸術を育てたクラブも消えた。その芸術そのものが永久に消えてしまったのである。

戦争による栄枯盛衰とその結果という大罪を考える時、写真を失ったくらいことは意味のないことと思えるかもしれない。しかし、残存する何枚かの写真は、おのずとその重要性を物語っている。ただ単に美的な業績としてだけではなく、あの芸術家たちの魂の記録として、いかに大切なものであるかということを……。

*only was alright for a photograph to look like a photograph, but had been proven that an individual could express himself through the medium with all the artistry of approach and clearness of statement that would be afforded by any of the arts.*⁶³

Connell continued by acknowledging the contribution made by the Japanese in Los Angeles (although he misstates the club's name):

*Since then the Salon has fostered several "isms," it had a momentary revival of strength due to the impact of the Japanese Camera Club of Los Angeles with their—at that time new—insistence on pattern and design.*⁶⁴

Finally he admitted what he did not wish to believe; "Perhaps the

Salon, as a force in photography, is dead."⁶⁵

The international salons and publications which had brought respect and recognition to Japanese photographers in America gradually faded from existence. Gone, then, was the photographic tradition within which the American Japanese had worked. Gone were the clubs which had nurtured their art. Gone for many, was the art itself—the lost photographs.

When one considers the vicissitudes of war and the enormity of its consequences, the loss of photographs might seem insignificant. Those photographs which survive speak of their own importance, not only as aesthetic accomplishments, but as records of the artists' spirit.

THE
HISTORY
OF
THE
CITY
OF
NEW
YORK
FROM
1624
TO
1898
BY
JOHN
B. HOGAN
AND
J. M. SMITH
NEW
YORK
1898

NOTES

1. *A Life in Photography: The Recollections of Toyo Miyatake*, interviewed by Enid H. Douglas, 1978, pp.10–12. Copyright, 1980, Claremont Graduate School Oral History Program. Used by permission.
2. H. P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, p. 15.
3. Margery Mann, *California Pictorialism*, p. 8. Copyright, 1977, San Francisco Museum of Modern Art. Used by permission. Note—No consistent rule of usage or capitalization exists in present day literature regarding the terms "pictorialism" or "pictorial." In this essay, these terms are capitalized when referring to the Pictorial Movement and are not capitalized when referring only to a visual style.
4. H. P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, p. 51.
5. Carol Zabalski, "Dr. Kyo Koike, 1878–1947: Physician, Poet, Photographer," *Pacific Northwest Quarterly*, April 1977 (vol. 68, no. 2, reprint), p. 3. Copyright, 1977, *Pacific Northwest Quarterly*, University of Washington. Used by permission.
6. Information regarding the Seattle Camera Club was supplied, in part, by consultant Robert D. Monroe (see bibliography) and issues of *Notan*, no. 9 through 65.
7. *Notan*, May 11, 1928 (no. 48), unpaginated.
8. *Ibid.*, March 11, 1927 (no. 34).
9. *Ibid.*, July 12, 1929 (no. 62).
10. *Ibid.*, February 11, 1927 (no. 33).
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, November 12, 1926 (no. 30) & December 10, 1926 (no. 31).
13. "Who's Who in Pictorial Photography, 1927–8," *The American Annual of Photography*, 1929, pp. 211–212.
14. Dr. K. Koike, "Why I am a Pictorial Photographer" (written for *Photo-Era Magazine*, September 1928 (vol. LXI, no. 3), *Photographic Memorandum* (sic), unpaginated.
15. *Ibid.*, "Photographing Mountains and Peaks" (for *The American Annual of Photography*, 1931, pp. 36–40).
16. *Ibid.*
17. Photographer Edward Weston applauded Furukawa's modern approach in "Ventilators," a photograph which appeared in *The American Annual of Photography*, 1931 ("A Tyro's Annual," *The Left*, 1931 (no. 1), pp. 62–64).
18. Rennie I. Weber, *In Memoriam—Harry K. Shigeta, Hon. P.S.A.*, p. 2.
19. Helen Caldwell, *Michio Ito: The Dancer and His Dances*, p. 78.
20. *Ibid.*, p. 60.
21. *A Life in Photography: The Recollections of Toyo Miyatake*, interviewed by Enid H. Douglas, 1978, p. 56.
22. Information regarding the Shakudo-Sha was obtained by an interview with Hiroshi Namadzue in 1983.
23. Nancy Newhall, Ed., *The Daybooks of Edward Weston, Volume I. Mexico*, pp. 121–122. Copyright, 1981, Center for Creative Photography, University of Arizona, Arizona Board of Regents. Used by permission.
24. Nancy Newhall, Ed., *The Daybooks of Edward Weston, Volume II. California.*, p. 14.
25. *Ibid.*, p. 15.
26. *Ibid.*, p. 29.

27. *Ibid.*, p. 8.
28. *Fifth International Photographic Salon*, The Camera Pictorialists of Los Angeles, unpaginated. Note—Weston was also one of the three jurors.
29. Information about the J.C.P.C. was gained by examining the club's annual exhibition catalogs (1926–1940) and by interviews with Harry Hayashida, Ichiro Itani, Kaneshige Kato and Hiromu Kira in 1981. Information about specific photographers was supplied by their families in interviews held 1981–1985.
30. *Eleventh International Salon of Photography*, The Camera Pictorialists of Los Angeles, unpaginated.
31. Frank R. Fraprie, "Our Illustrations," *The American Annual of Photography*, 1930, p. 155.
32. *Ibid.*
33. *Pictorial Photography in America, Volume 4*, Pictorial Photographers of America, plate 45.
34. Sigismund Blumann, "Our Japanese Brother Artists," *Camera Craft*, March 1925 (vol. XXXII, no. 3), p. 109.
35. Dr. K. Koike, "Japanese Art in Photography," *Camera Craft*, March 1925 (vol. XXXI, no. 3), p. 110.
36. "Letter from Mr. Edwin Franklin Dreher," *Notan*, April 12, 1929 (no. 59).
37. Frank R. Fraprie, "Our Illustrations," *The American Annual of Photography*, 1928, p. 136.
38. Dr. K. Koike, "Japanese Art in Photography," *Camera Craft*, March 1925 (vol. XXXII, no. 3), p. 113.
39. F. C. Tilney, "American Work at the London Exhibitions," *American Photography*, December 1927 (vol. XXI, no. 12), pp. 666–668.
40. "Pictorial Photography: Reflections Following the Annual Exhibitions," *The Photographic Journal*, December 1931 (vol. LXXI), The Royal Photographic Society of Great Britain, p. 455.
41. Dr. K. Koike, "Pictorial Photography in Japan and America," Photographic Memorandum (sic).
42. Dr. K. Koike, "Japanese Art in Photography," *Camera Craft*, March 1925 (vol. XXXII, no. 3), p. 112.
43. Dr. K. Koike, "The Influence of Old Japanese Literature and Art on Pictorial Photography," *Photographic Memorandum* (sic).
44. John W. Dower, "Ways of Seeing, Ways of Remembering: The Photography of Prewar Japan," *A Century of Japanese Photography*, p. 17. Copyright, 1980, Pantheon Books, A Division of Random House, Inc. Used by permission.
45. The information about Kira's birth and early life as related by Sigismund Blumann in "Hiromu Kira, A Japanese Artist Who Has Poetized Paper," *Camera Craft*, August 1928 (vol. XXXV, no. 8), p. 353, is incorrect.
46. Hiromu Kira, "Why I am a Pictorial Photographer," *Photo-Era Magazine*, May 1930 (vol. LXIV, no. 5), p. 231.
47. *Notan*, December 11, 1925 (no. 19).
48. *Ibid.*, September 10, 1926 (no. 28).
49. *Ibid.*
50. Hiromu Kira, "Still Life Photography," *Camera Craft*, August 1928 (vol. XXXV, no. 8), p. 359.

51. *Notan*, July 13, 1928 (no. 50).
52. *Ibid.*, September 14, 1928 (no. 52).
53. *Ibid.*
54. Sata also worked for T. Iwata's, and, interestingly, Uyeda went to Iwata's for advice on how to crop his negative of "Oil Ditch."
55. There is some question about this print having been in the 1928 Royal Salon (as one sticker indicates).
56. *25th Annual International Salon*, The Camera Pictorialists of Los Angeles, unpaginated.
57. *Notan*, March 11, 1927 (no. 34).
58. *The 26th International Salon of Photography*, The Camera Pictorialists of Los Angeles, unpaginated.
59. From an unidentified newspaper clipping.
60. *A Life in Photography: The Recollections of Toyo Miyatake*, interviewed by Enid H. Douglas, pp. 27-31.
61. *Notan*, October 11, 1929 (no. 65).
62. *The Second Annual of Photography*, The Seattle Japanese Camera Club, 1941.
63. Will Connell, untitled introduction, *The 31st International Salon of Photography*, The Camera Pictorialists of Los Angeles, unpaginated.
64. *Ibid.*
65. *Ibid.*



P L A T E S

S E A T T L E

P H O T O G R A P H E R S





- 1 Koike, Dr. Kyo (1878–1947)
Looking Down Emmons Glacier, c. 1925
h. 30.1 cm., w. 19.9 cm.
Collection of Hiromu Kira, Los Angeles



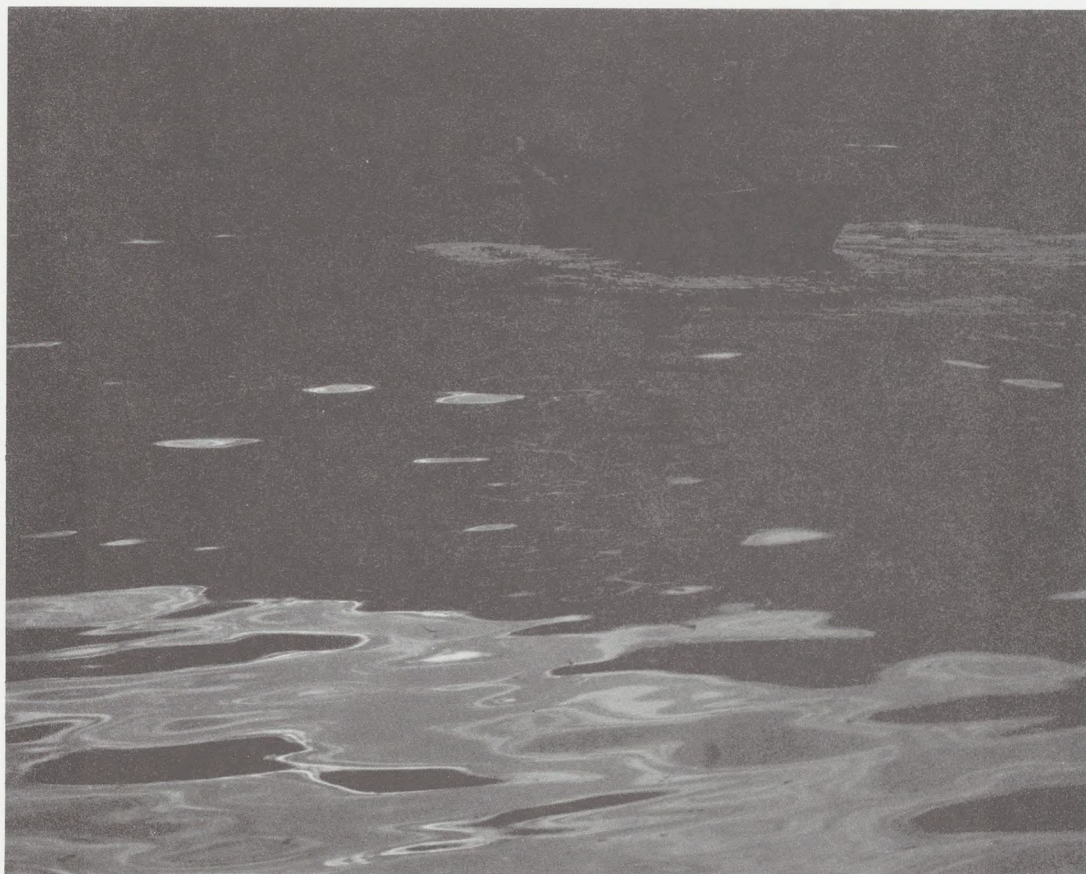
2 Koike, Dr. Kyo (1878–1947)
Whispering, c.1925
h. 13.1 cm., w. 7.4 cm.
Collection of
University of Washington, Seattle



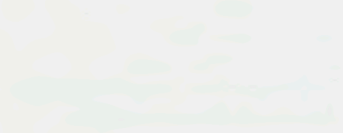
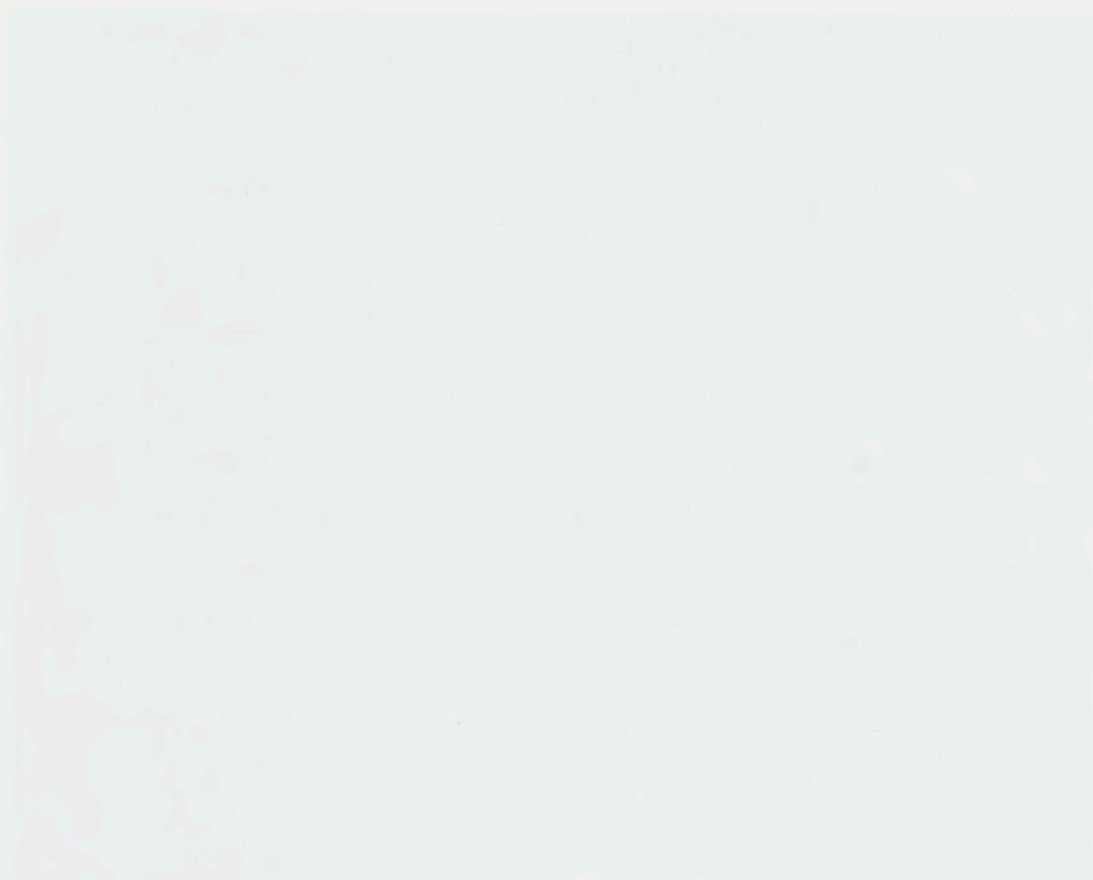
- 3 Koike, Dr. Kyo (1878–1947)
Summer Breeze, c. 1925
h. 20.8 cm., w. 30.4 cm.
Collection of Patrick Suyama, Seattle

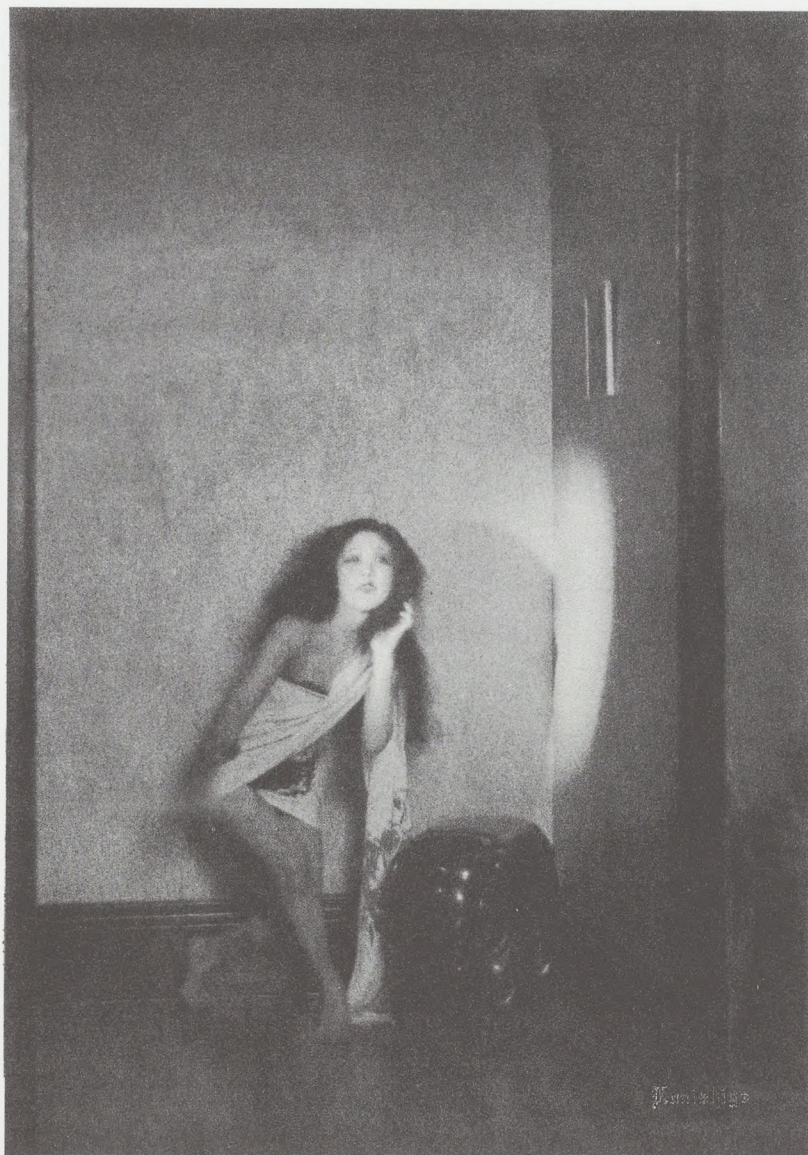


4 Koike, Dr. Kyo (1878–1947)
Untitled (Snow and Clouds), c.1930
 h. 18.9 cm., w. 25.3 cm.
 Collection of Patrick Suyama, Seattle



- 5 Onishi, Hideo
End of Day, c. 1924
h. 20.5 cm., w. 25.6 cm.
Collection of Los Angeles County
Museum of Art, Los Angeles

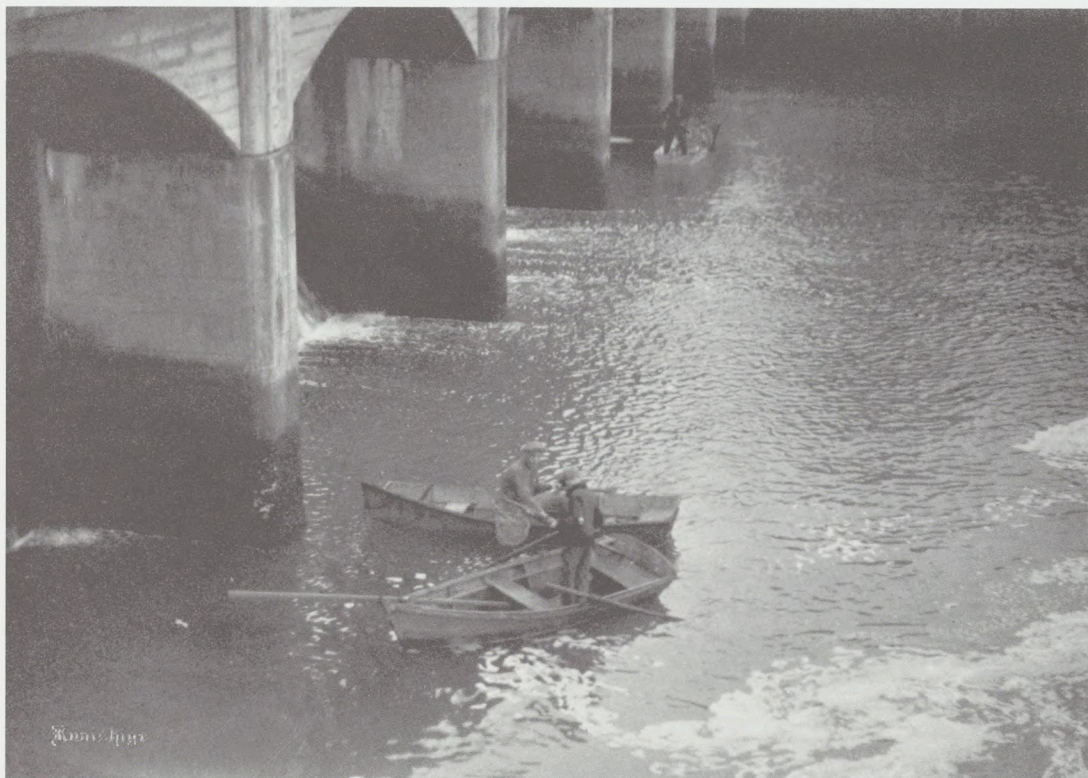




6 Kunishige, Frank (1878–1960)
Aida Kawakami, c.1927
h. 33 cm., w. 23.1 cm.
Collection of
University of Washington, Seattle

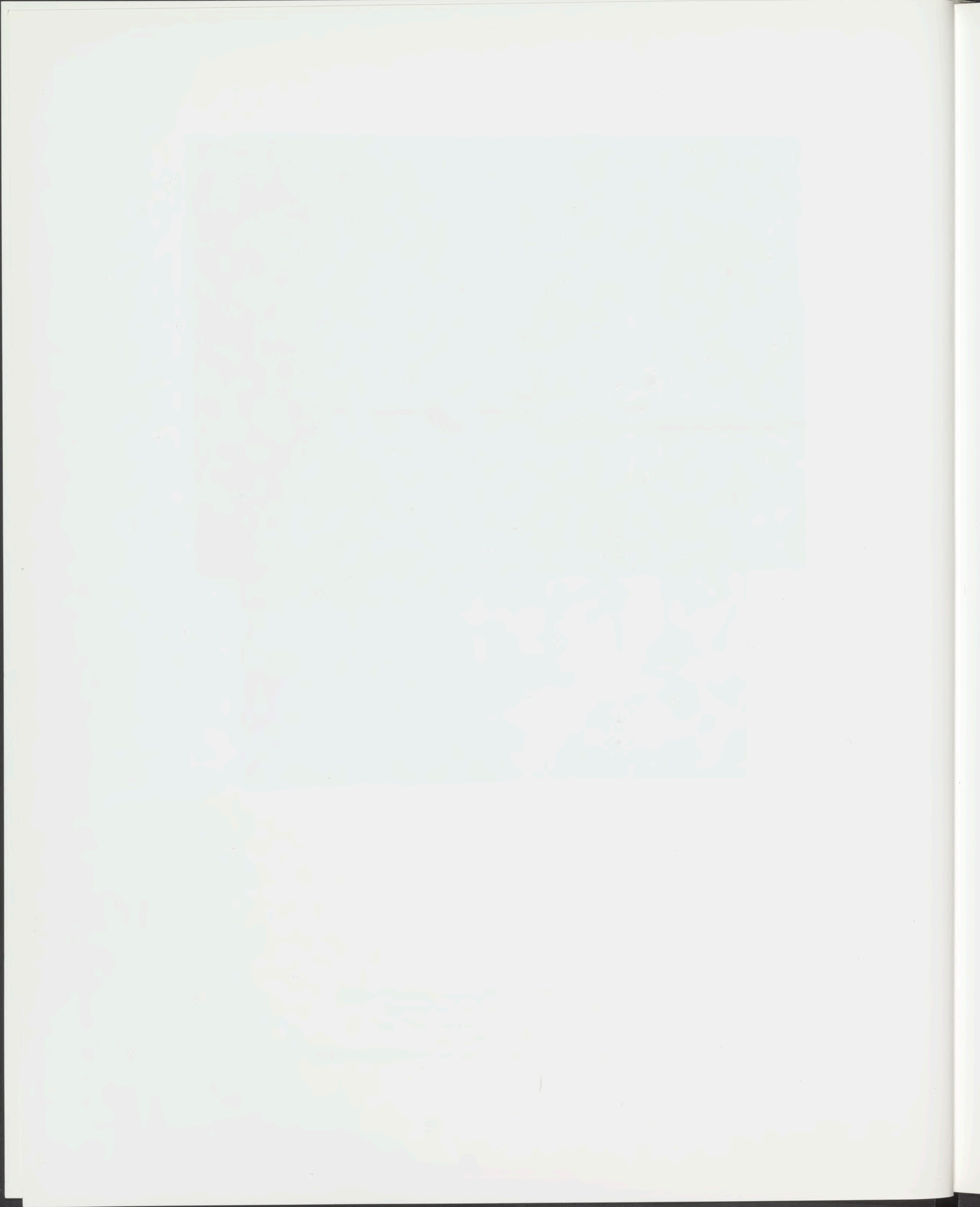


7 Kunishige, Frank (1878–1960)
Untitled (Salmon), no date
 Artatone Process
 H. 34.5 cm., w. 27.1 cm.
 Collection of Patrick Suyama, Seattle



99

- 8 Kunishige, Frank (1878–1960)
In the Canal, no date
h. 22.8 cm., w. 32.1 cm.
Collection of
University of Washington, Seattle



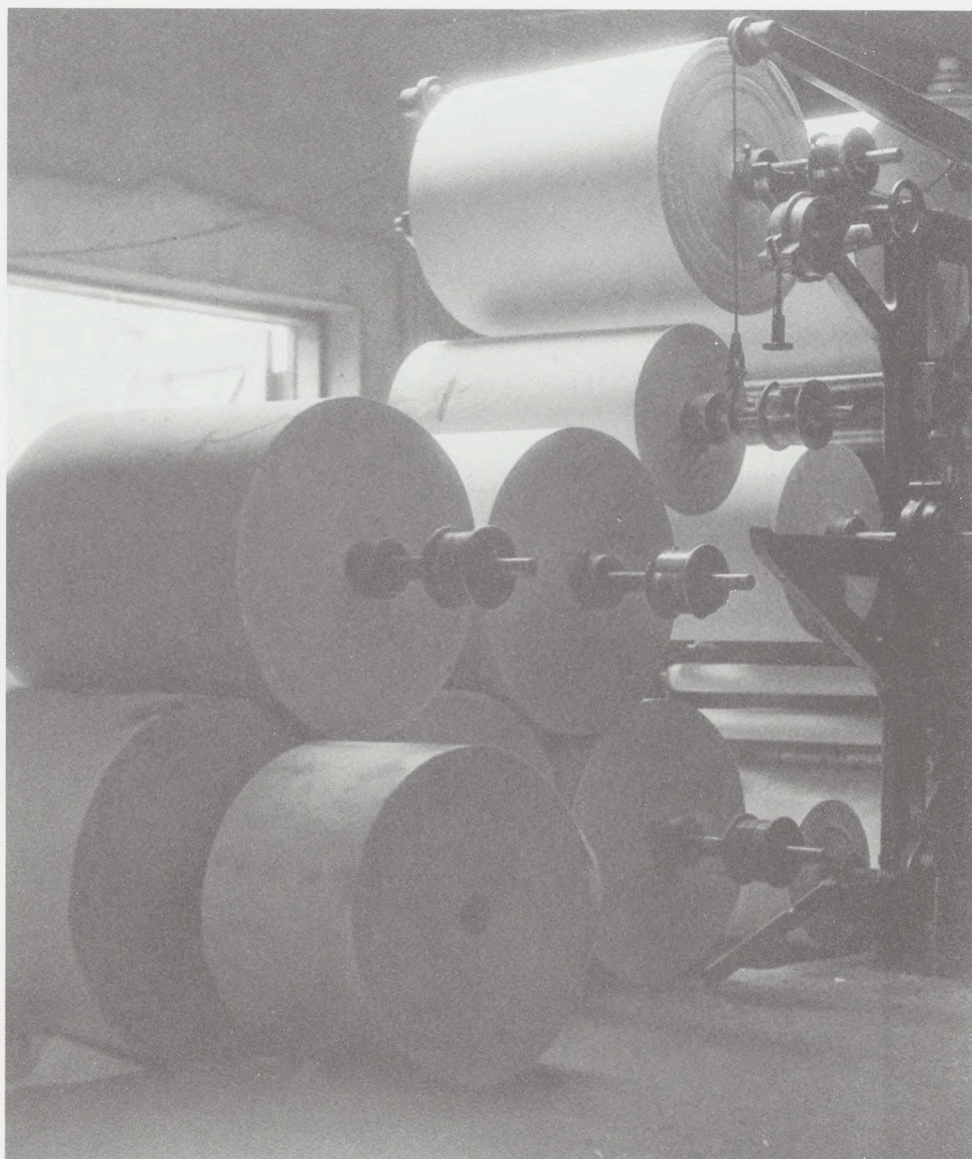


- 9 Kunishige, Frank (1878–1960)
Untitled (Fireworks), no date
 h. 25.3 cm., w. 33.3 cm.
 Collection of
 University of Washington, Seattle

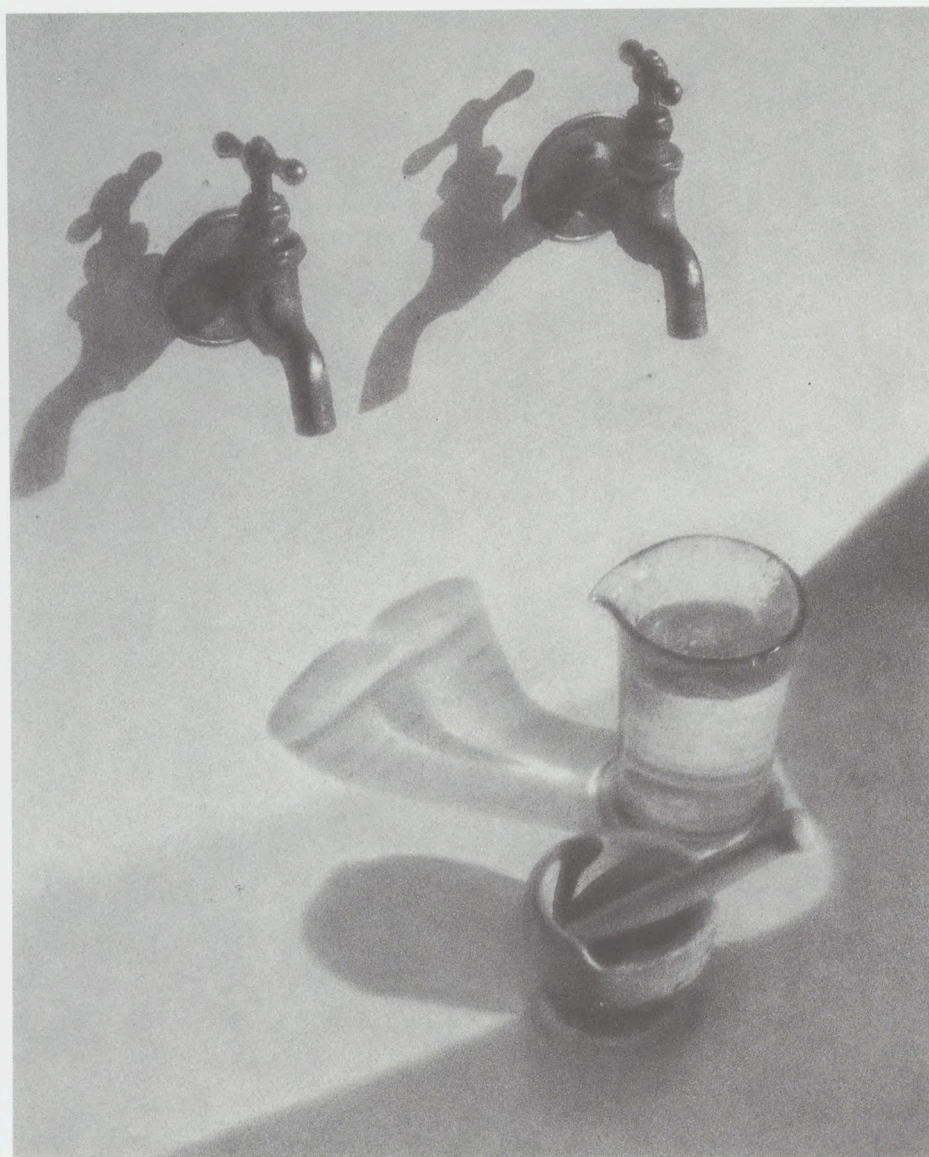
H A W A I I A N D

B A Y A R E A

P H O T O G R A P H E R S



- 10 Furukawa, Akira
Untitled (Paper Rolls), c.1927
H. 28.8 cm., w. 24.4 cm.
Collection of Tom Jacobson, San Diego



- 11 Furukawa, Akira
Untitled
(Faucets, Beaker, Mortar and Pestle), c.1930
 Bromoil Transfer
 H. 24.7 cm., w. 20.2 cm.
 Collection of Tom Jacobson, San Diego



105

- 12 Kaito, H. S.
The Tubs, c. 1928
h. 16.3 cm., w. 22.1 cm.
Collection of
Stephen White Gallery, Los Angeles





107

- 13 Sato, F. Y.
The Nagashi
 (or *The Shamisen Player*), c. 1934
 Paper Negative
 h. 33.7 cm., w. 26.3 cm.
 Collection of Tom Jacobson, San Diego





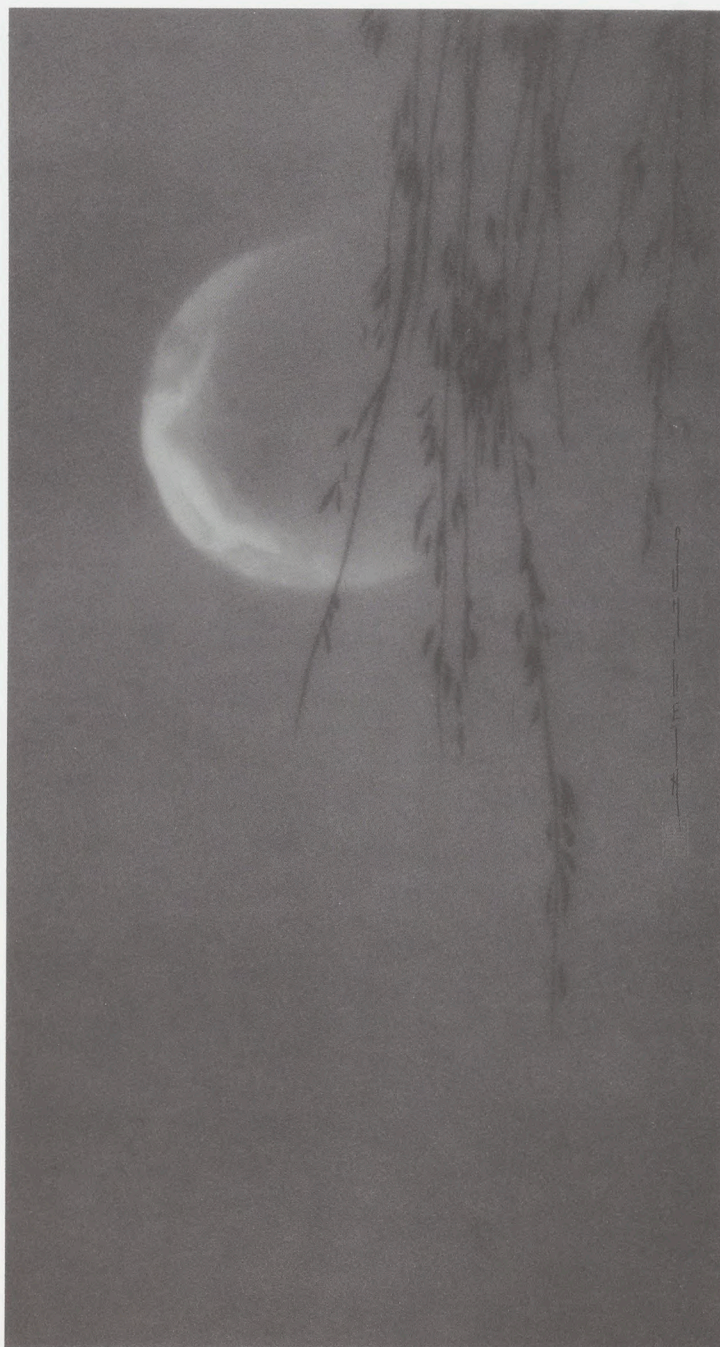
109

- 14 Takahashi, Dr. Henry Moriya (1904–1978)
Untitled (Two Men on Shipdeck), c. 1935
 h. 26.3 cm., w. 33.3 cm.
 Collection of Tom Jacobson, San Diego

L O S A N G E L E S

P H O T O G R A P H E R S

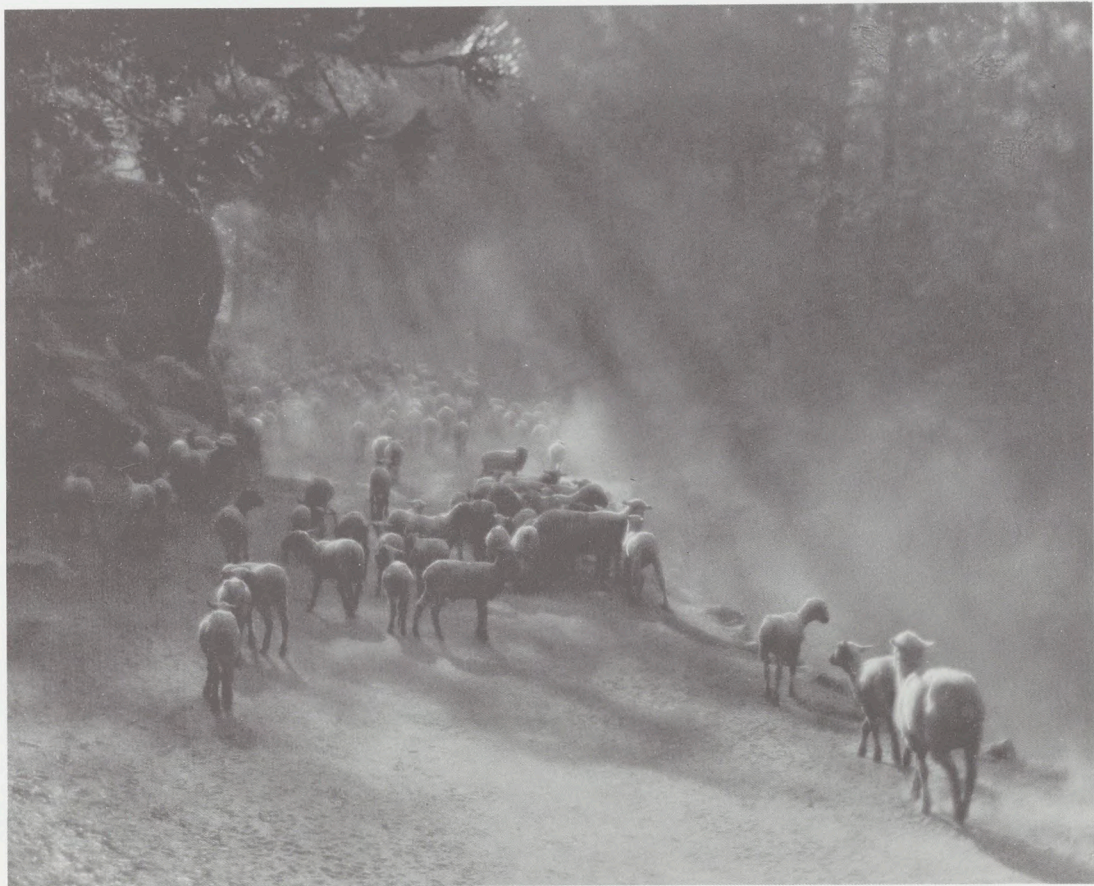




111

- 15 Shigeta, H. K. (1887–1963)
Fantasy, c. 1930
h. 34 cm., w. 18.3 cm.
Private Collection





113

- 16 Shimojima, Kaye
Dusty Trail, c.1927
h. 36.5 cm., w. 45.5 cm.
Collection of Graham Nash, Los Angeles



17 Mayeda, Torazi
Untitled (Bird Over Cornfield), c. 1930
 H. 23.7 cm., w. 18.7 cm.
 Collection of Tom Jacobson, San Diego



115

- 18 Tanaka, I. K.
Asa Giri, c. 1930
h. 25 cm., w. 32.6 cm.
Collection of Sadao Kimura, Los Angeles



- 19 Mukai, T. (1899–1979)
Light and Shadow, c. 1927
 Bromoil
 h. 18.9 cm., w. 24.7 cm.
 Collection of
 Frances Nishibayashi, Los Angeles



117

- 20 Kako, Ryoji (1888–1976)
Untitled (Twigs in Snow), c. 1930
H. 26.9 cm., w. 34.6 cm.
Collection of
Frances Nishibayashi, Los Angeles

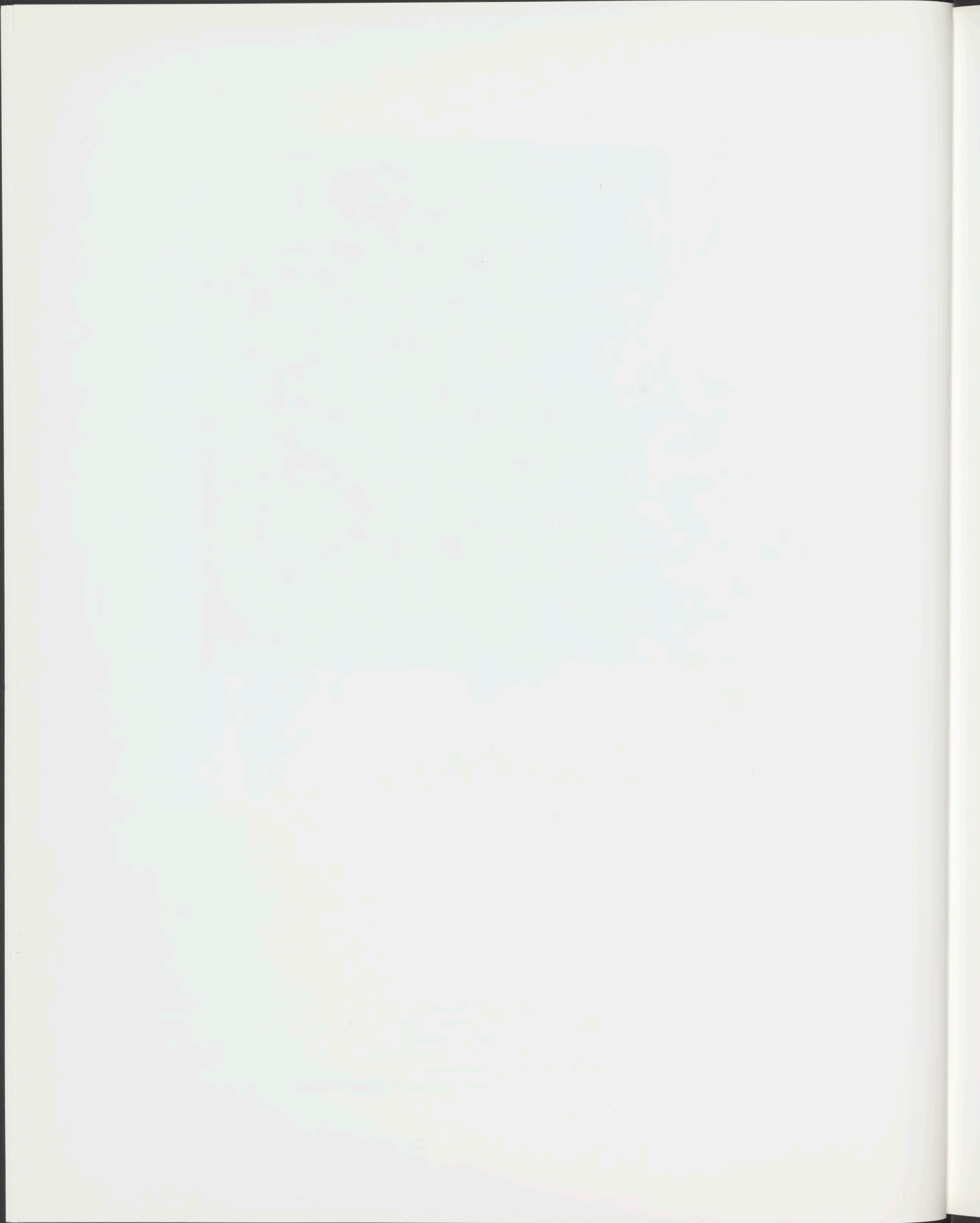


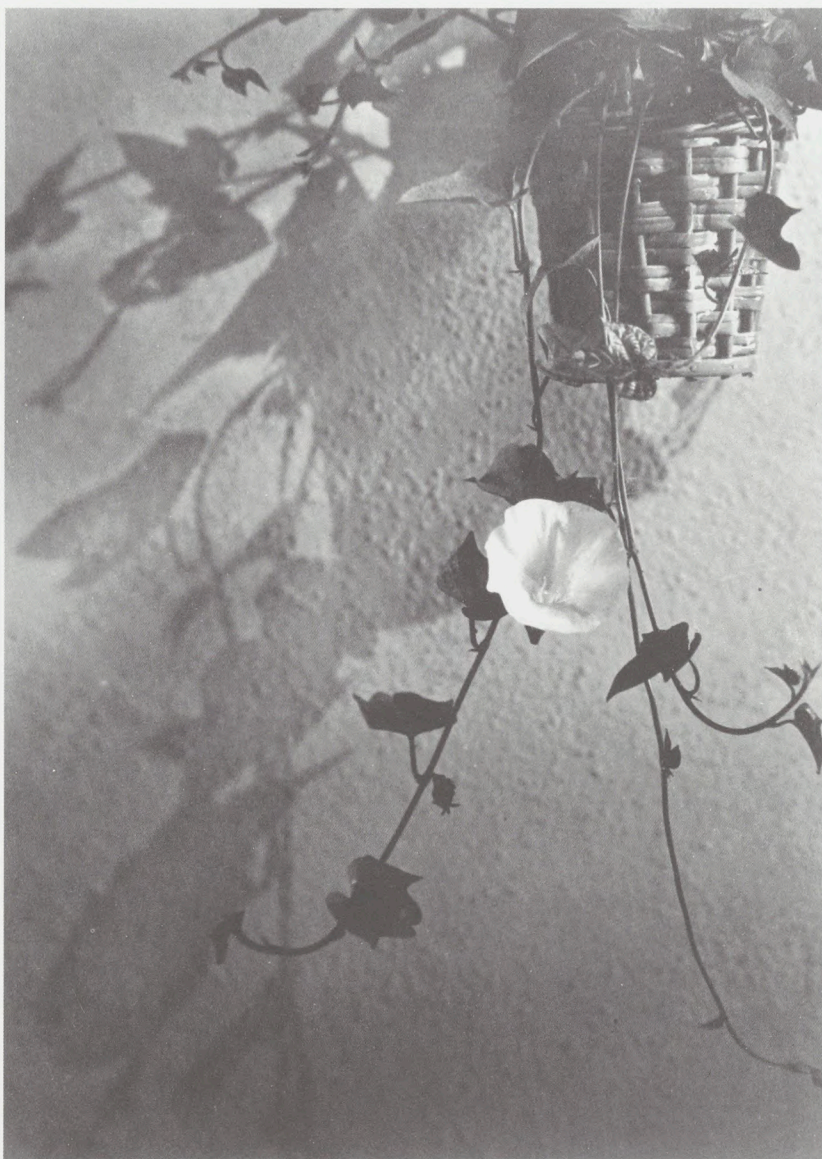
- 21 Mukai, T. (1899–1979)
The Lily, 1924
Bromoil
h. 19.6 cm., w. 23.7 cm.
Private Collection



119

22 Ota, Kumezo
The Wherry, 1928
Bromoil Transfer
h. 34.6 cm., w. 27.2 cm.
Collection of
Janeen and James Marrin, Pasadena





121

- 23 Mayeda, Torazi
Morning Glory, 1927
Gelatin Silver Print
h. 34.9 cm., w. 25.3 cm.
Collection of New Orleans Museum of Art
New Orleans, Louisiana, Museum Purchase





123

24 Kimura, Hisao E. (1902–1975)
Afternoon, c.1933
h. 32.1 cm., w. 27.6 cm.
Collection of Sadao Kimura, Los Angeles

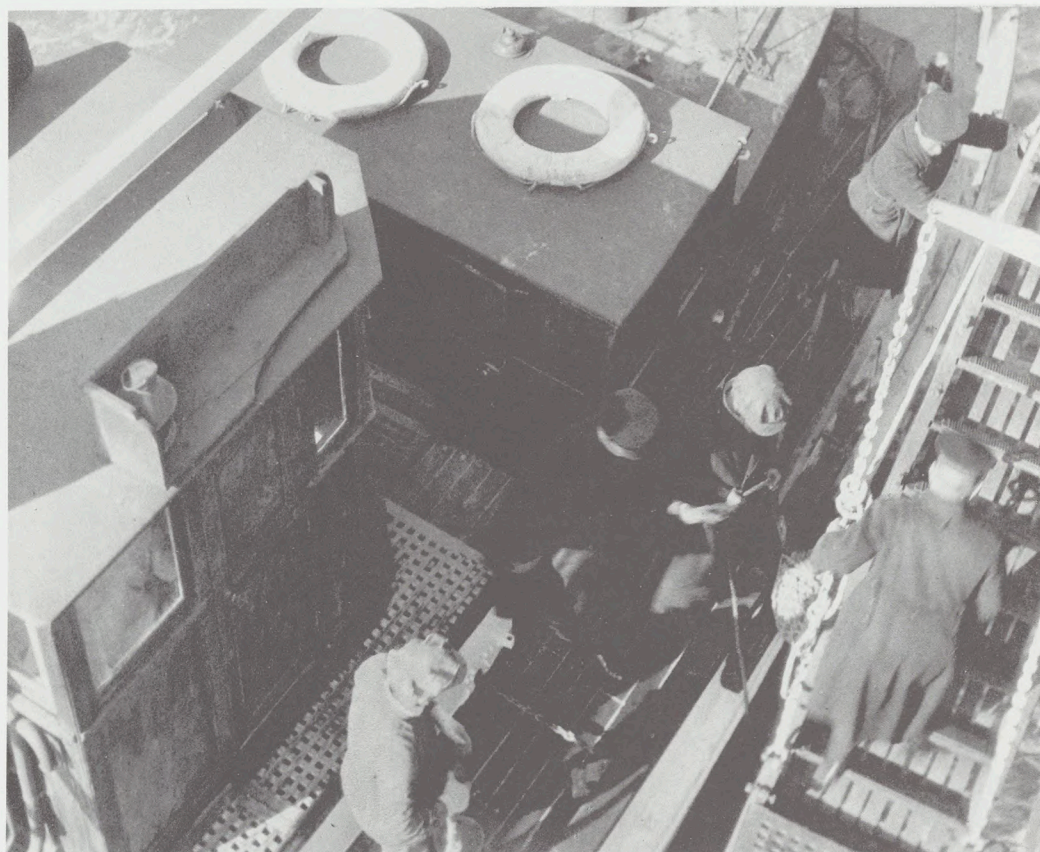


25 Yaginuma, R. M.
Untitled (Boats), c.1930
 H. 35.3 cm., w. 27.6 cm.
 Collection of Ichiro Itani, Los Angeles

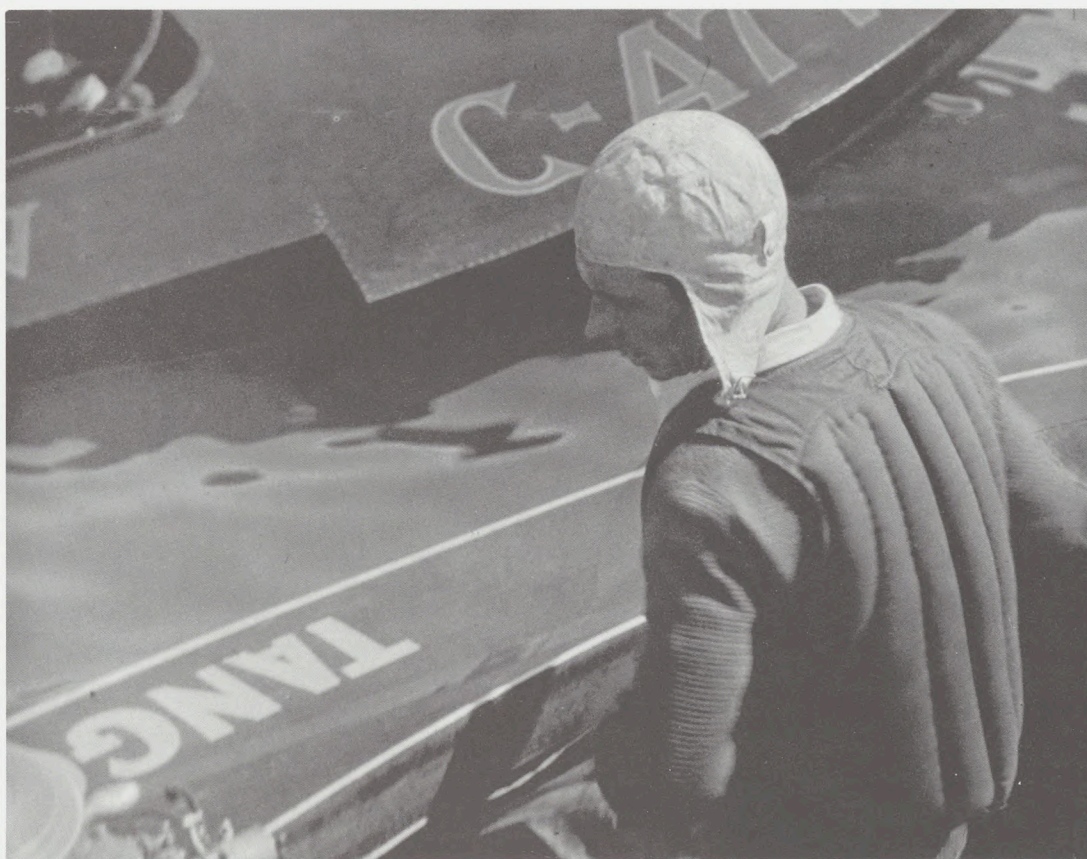


125

- 26 Uyeda, Shigemi (?–1979)
Untitled (Boat at Sea), c. 1925
h. 22.1 cm., w. 18.3 cm.
Collection of John Jannetty, Los Angeles

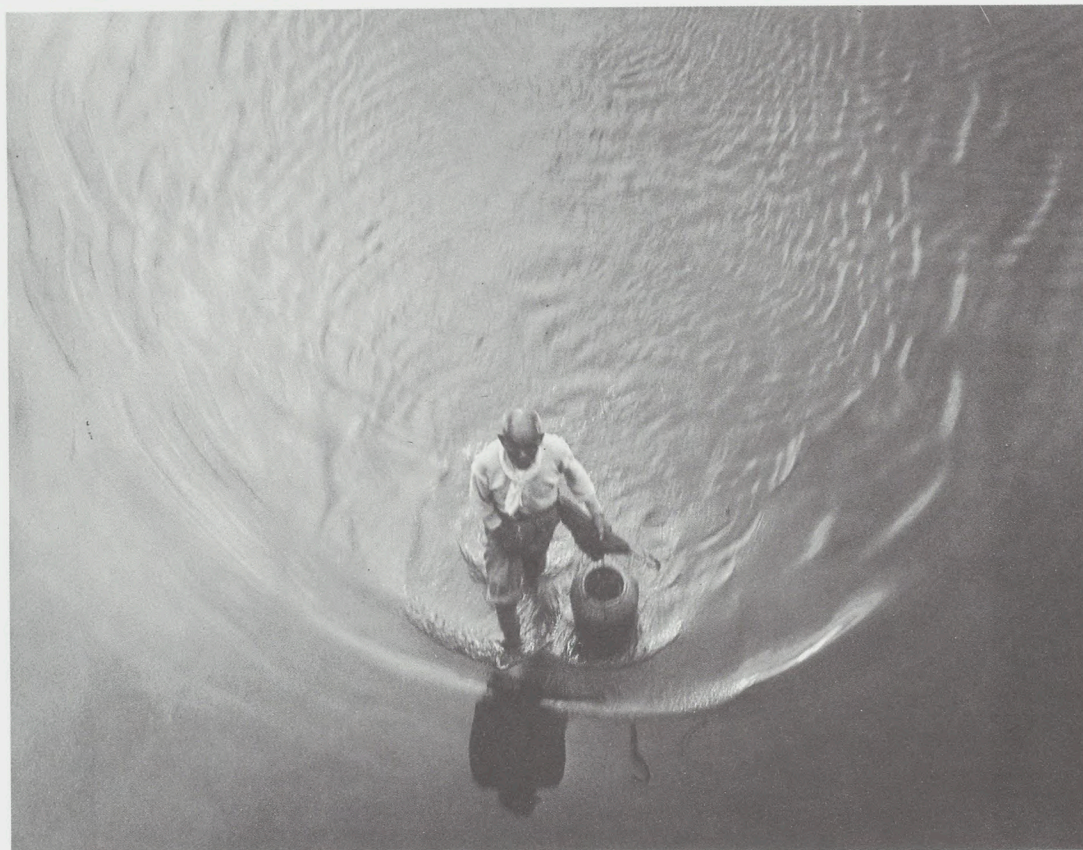


27 Uyeda, Shigemi (?-1979)
Untitled
(Boat Docking with Life Savers), c.1925
 h. 21.2 cm., w. 26.3 cm.
 Collection of
 Stephen White Gallery, Los Angeles

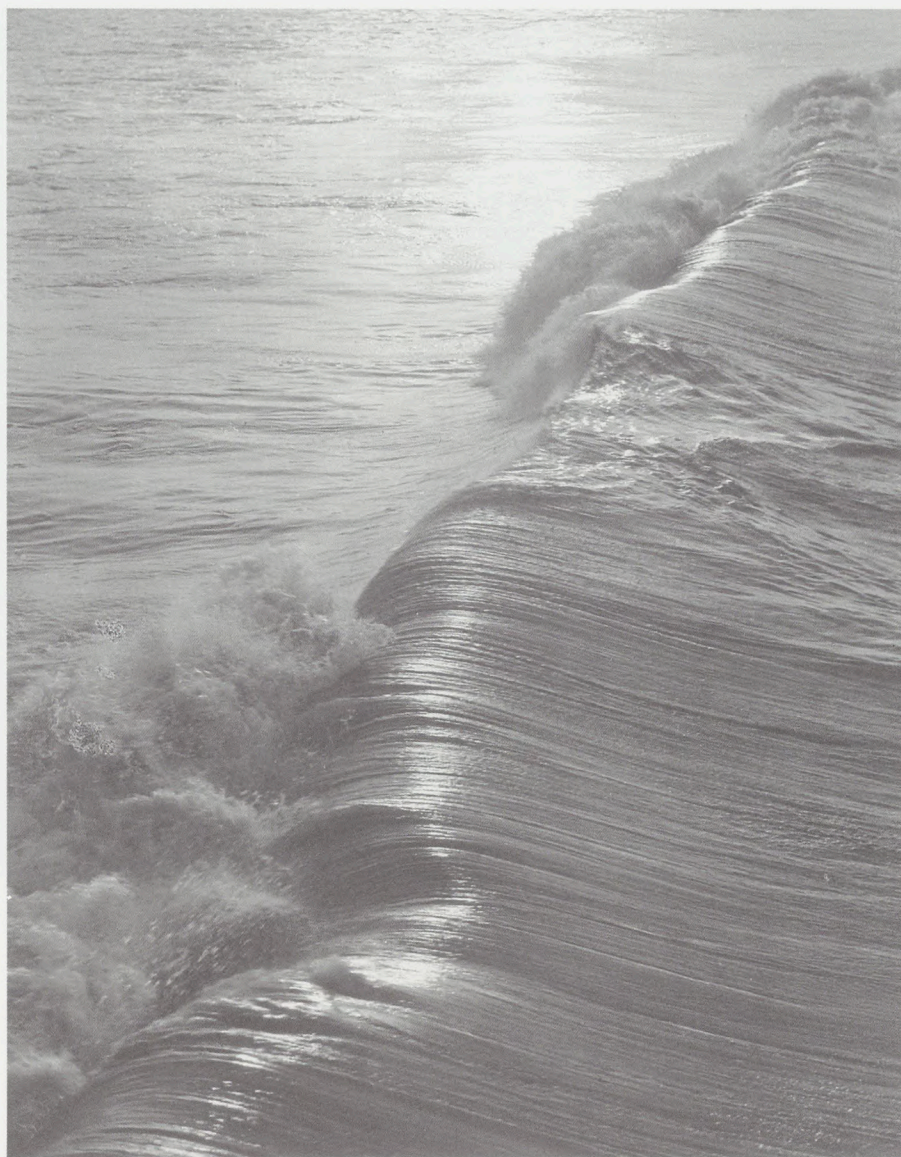


127

28 Kimura, Hisao E. (1902–1975)
The Speed Boat, c. 1931
H. 27.6 cm., w. 34.9 cm.
Private Collection

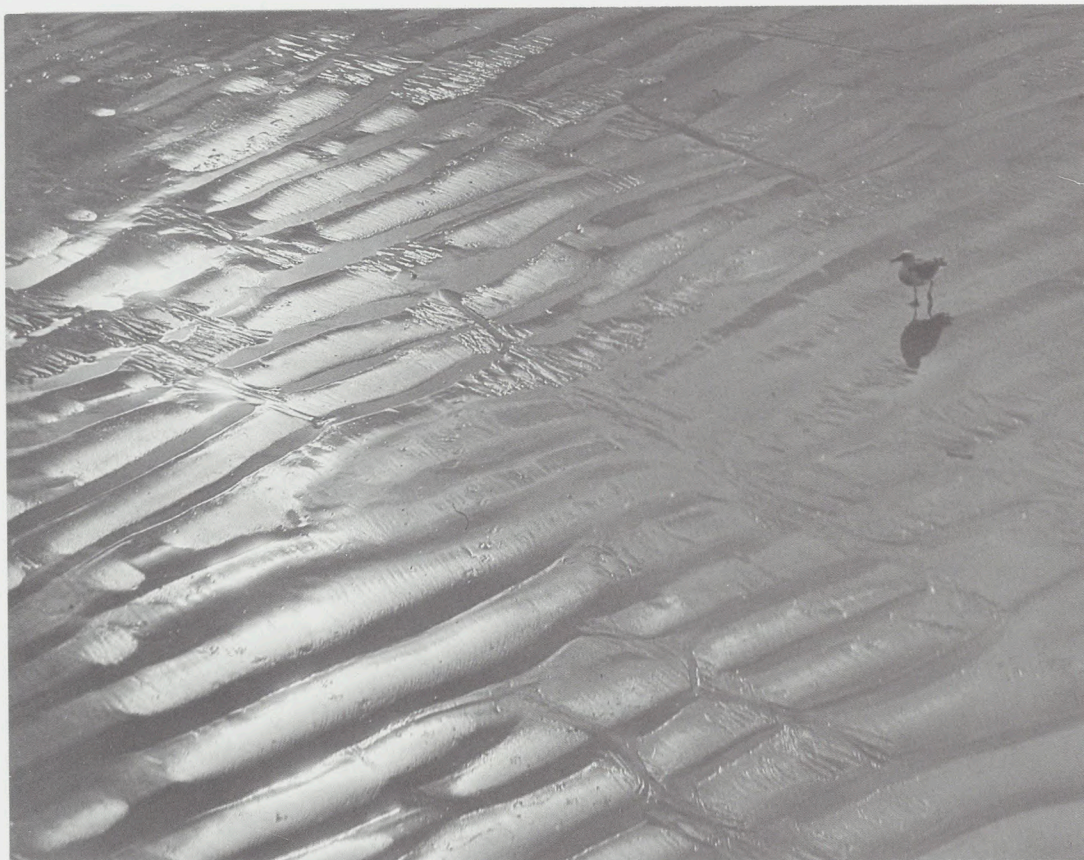


29 Itani, Ichiro (1903–)
Eel Fisherman, 1932
 h. 26.9 cm., w. 34.6 cm.
 Collection of Ichiro Itani, Los Angeles



129

30 Nakamura, Kentaro
Evening Wave, c.1927
h. 34.5 cm., w. 26.9 cm.
Collection of Hiromu Kira, Los Angeles

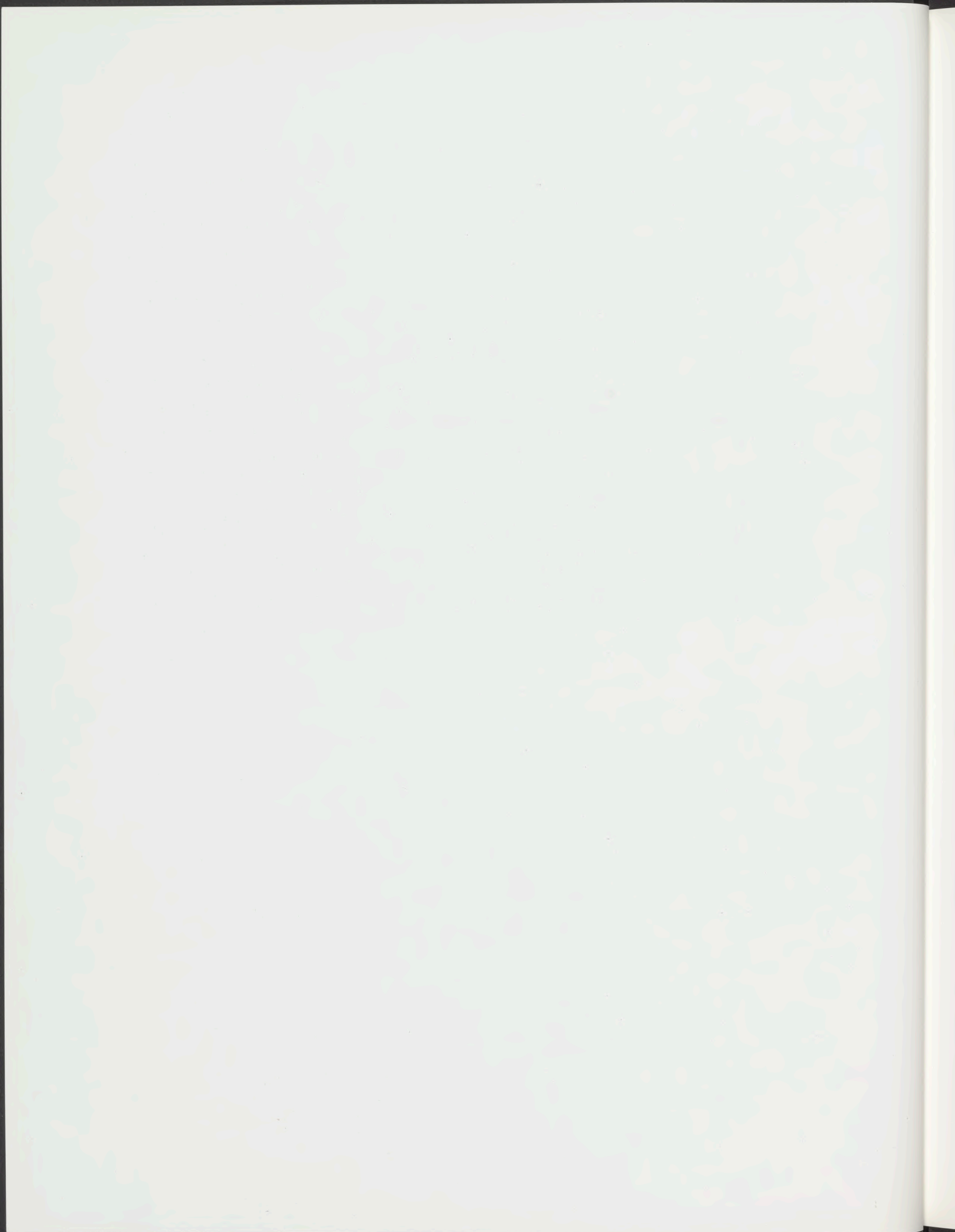


31 Itano, Riso
Ebb Tide, c.1925
 h. 27.1 cm., w. 34.9 cm.
 Collection of Los Angeles County
 Museum of Art, Los Angeles



131

- 32 Izumi, Shinsaku (1880–1941)
Untitled (Four People on Beach), c. 1931
 h. 18.9 cm., w. 24.4 cm.
 Collection of Setsuyo Asari, Los Angeles





133

33 Itani, Ichiro (1903–)
The Curve, 1928
 Goldtone
 H. 23.5 cm., w. 35.3 cm.
 Collection of Ichiro Itani, Los Angeles



34 Shimojima, Kaye
Edge of Pond, c. 1928
 h. 34.6 cm., w. 26.9 cm.
 Collection of Los Angeles County
 Museum of Art, Los Angeles



135

35 Shindo, T. K. (1890–1974)
Untitled (Flowers), c. 1930
H. 34.6 cm., w. 26.9 cm.
Collection of Ichiro Itani, Los Angeles



36 Izumi, Shinsaku (1880–1941)
The Shadow, c. 1931
 H. 26.3 cm., w. 34 cm.
 Private Collection



137

37 Kimura, Hisao E. (1902–1975)
Ayumi, c.1929
h. 35.3 cm., w. 27.2 cm.
Collection of Sadao Kimura, Los Angeles



38 Izumi, Shinsaku (1880–1941)
Tunnel of Night, c.1931
 H. 34.3 cm., w. 27.2 cm.
 Collection of Los Angeles County
 Museum of Art, Los Angeles



139

- 39 Sata, J. T. (1896–1975)
Untitled (Man Walking), c. 1930
h. 21.8 cm., w. 26 cm.
Collection of Frank T. Sata, Pasadena





141

40 Takamura, Kango (1895–)
Setsu, c. 1930
 H. 34 cm., w. 25 cm.
 Collection of
 Kango Takamura, Los Angeles

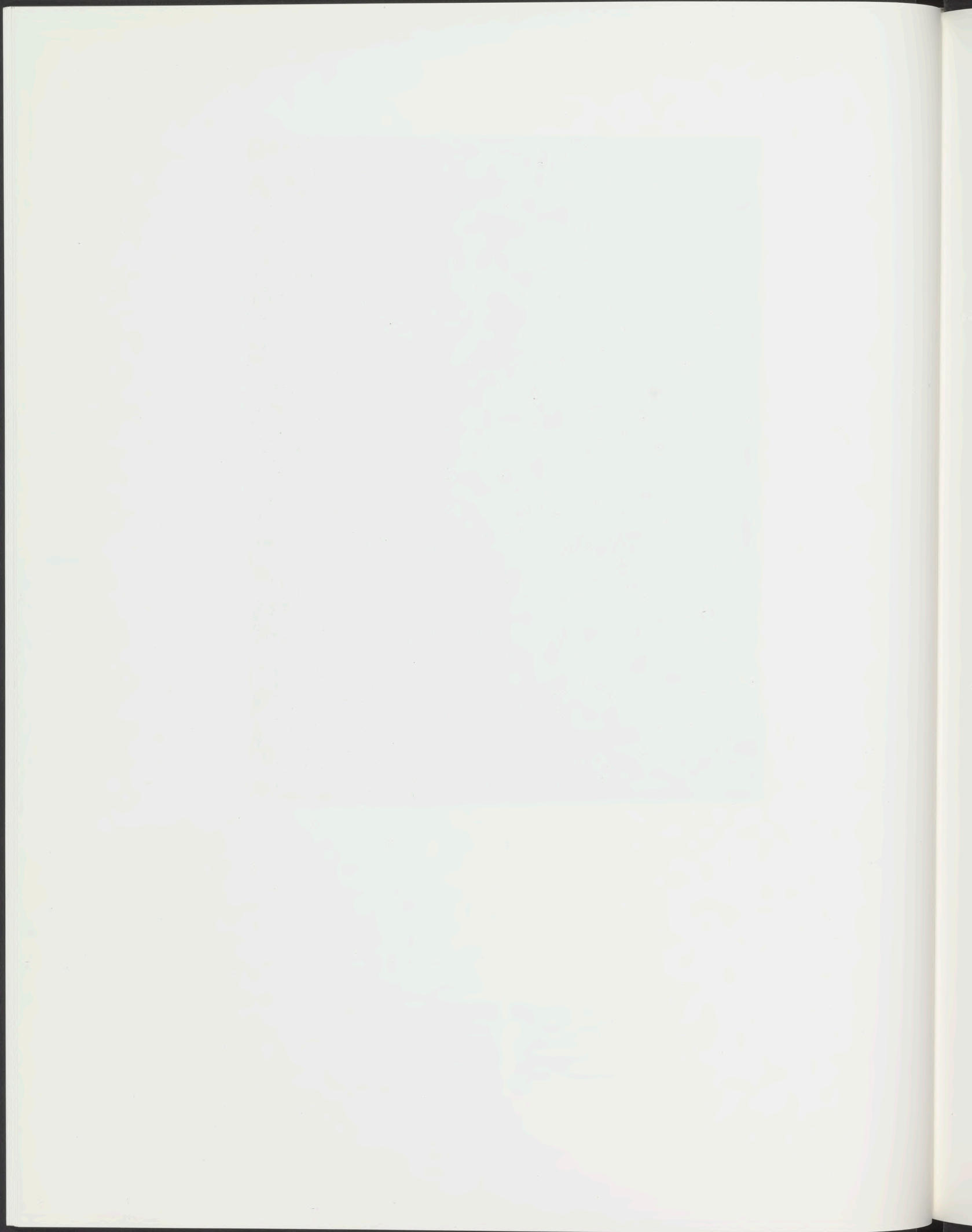


41 Miyatake, Toyo (1895–1979)
Untitled (Michio Ito in Spring Rain), 1929
 h. 34.9 cm., w. 26.6 cm.
 Collection of
 Archie Miyatake, Los Angeles



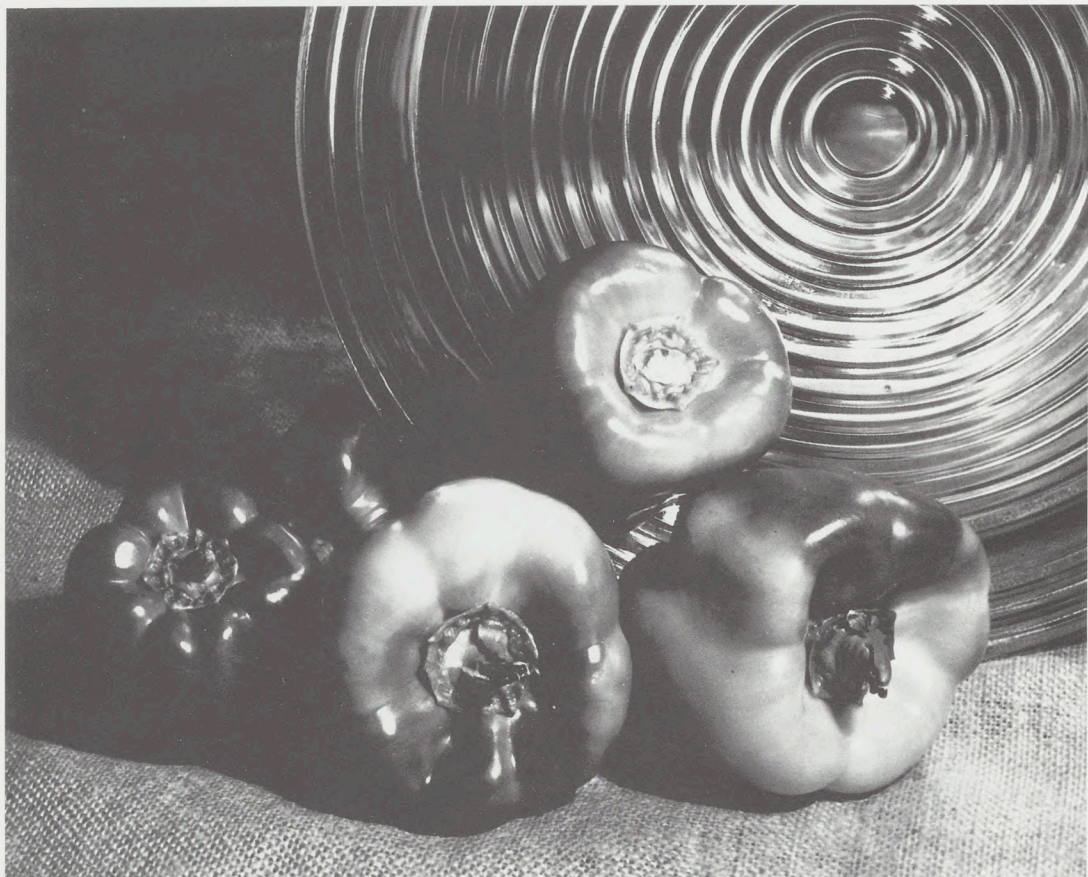
143

42 Miyatake, Toyo (1895–1979)
Untitled
(*Michio Ito in the Pizzicati*), 1929
h. 34.3 cm., w. 26.6 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles





- 43 Shindo, T. K. (1890–1974)
Parasol Geta, c. 1930
H. 34.6 cm., w. 26.9 cm.
Collection of Togo Tanaka, Los Angeles

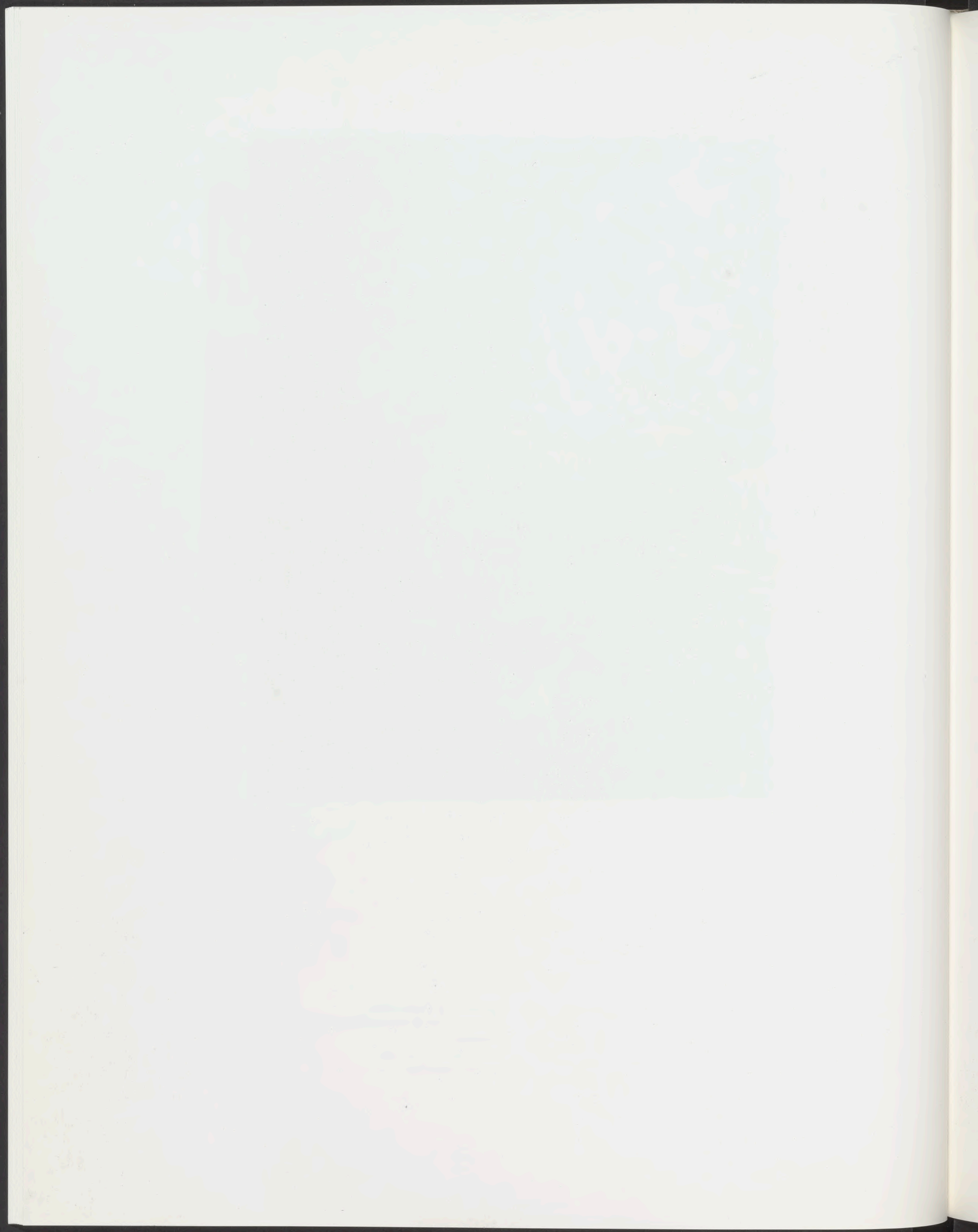


44 Shindo, T. K. (1890–1974)
Untitled
(Still Life with Bell Pepper), c. 1930
 H. 27.2 cm., w. 33.8 cm.
 Collection of Togo Tanaka, Los Angeles



147

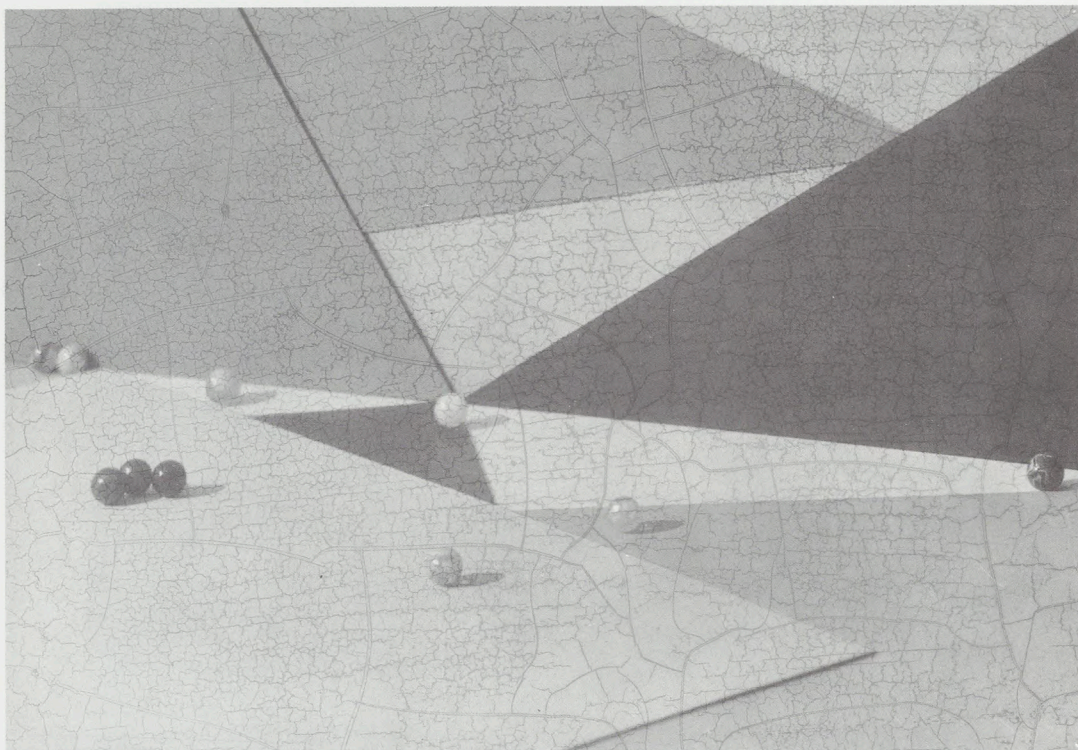
- 45 Shindo, T. K. (1890–1974)
Still Life (Noh Mask and Helmet), c. 1930
Goldtone
H. 34.5 cm., w. 27.4 cm.
Private Collection



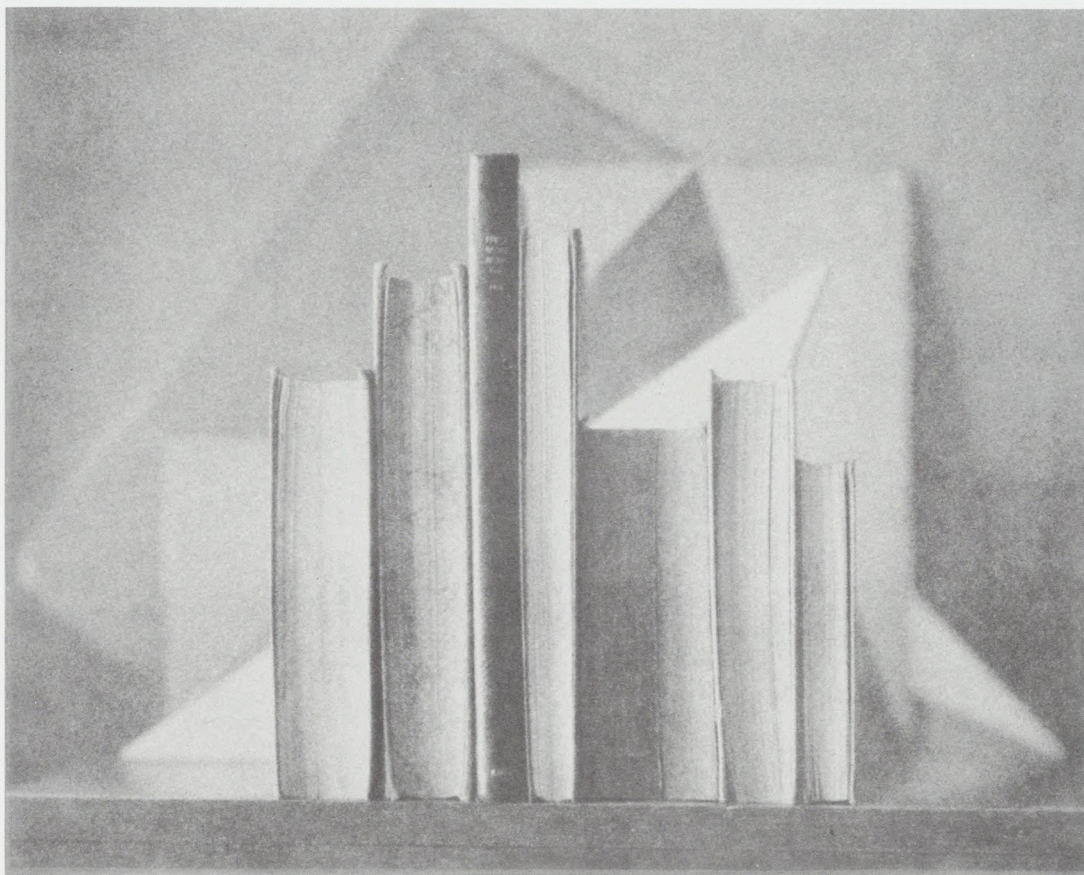


149

- 46 Uyeda, Shigemi (?–1979)
Reflections on the Oil Ditch, c. 1925
H. 34.6 cm., w. 26.9 cm.
Collection of
Stephen White Gallery, Los Angeles

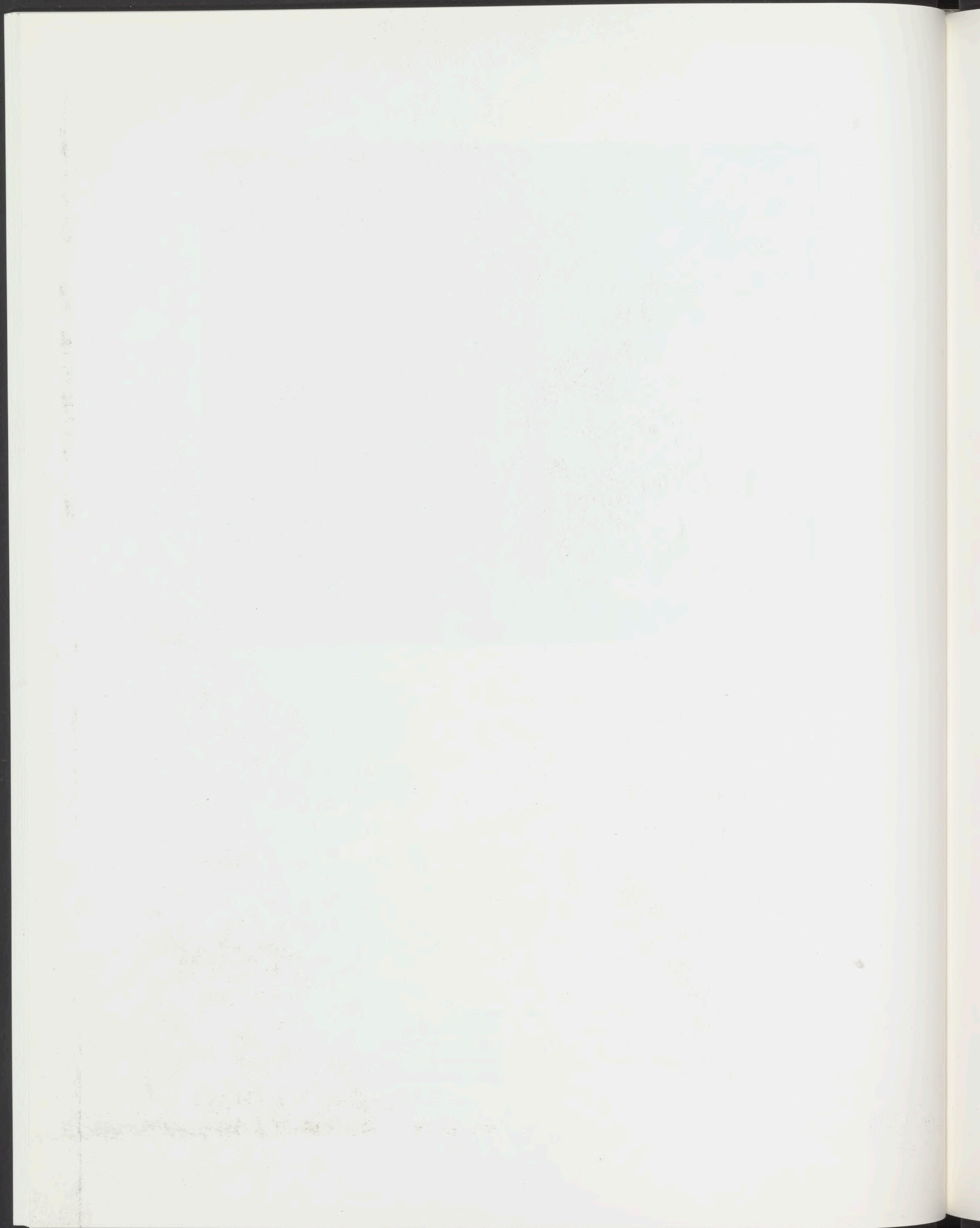


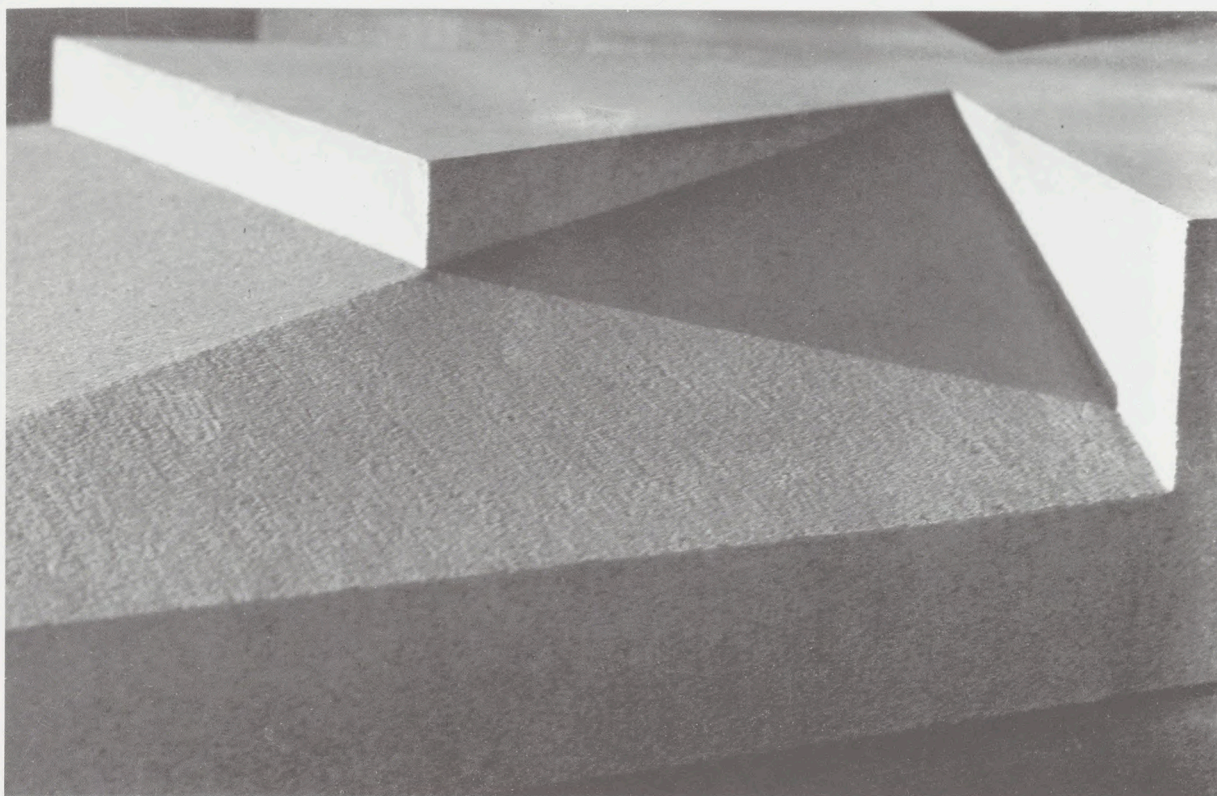
- 47 Sata, J. T. (1896–1975)
Untitled (Triangles and Balls), 1926
 h. 14.7 cm., w. 21.2 cm.
 Collection of Frank T. Sata, Pasadena



151

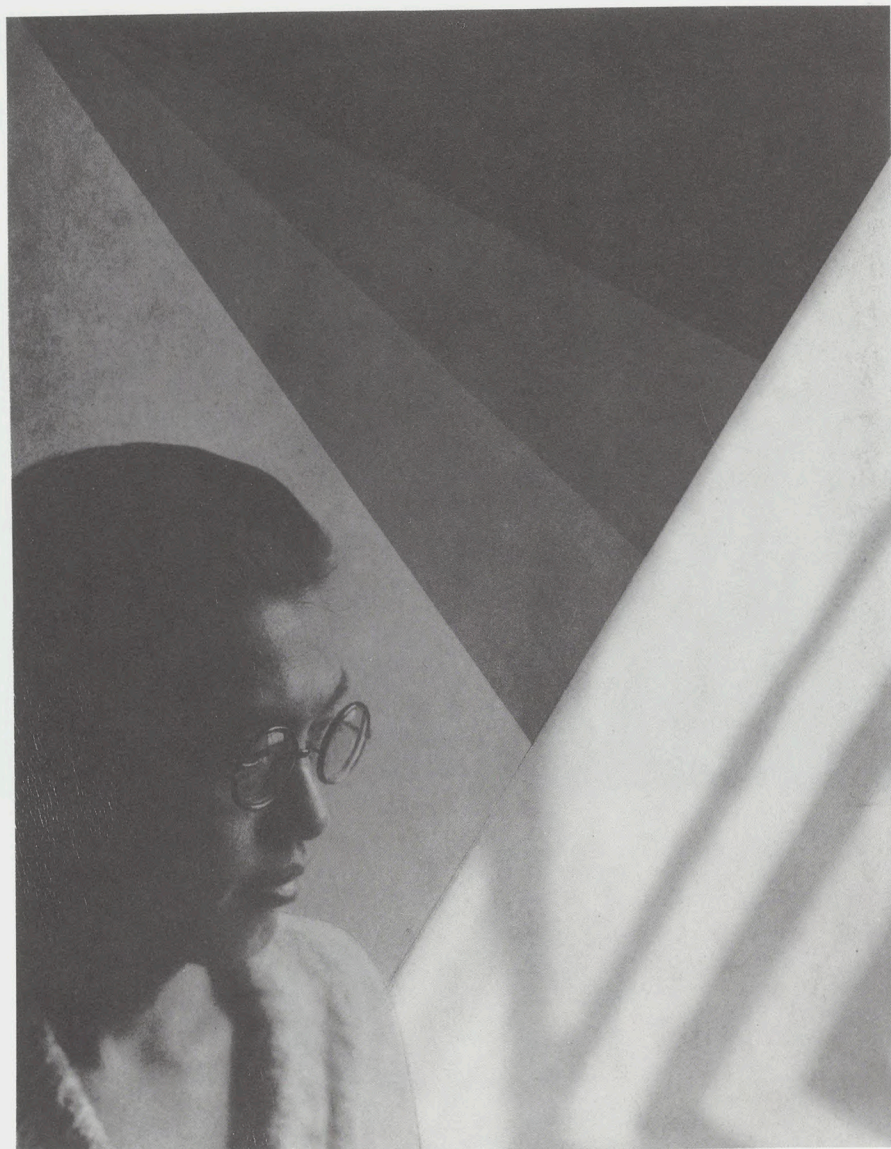
- 48 Asaishi, K.
The Books, c.1926
h. 18.3 cm., w. 22.8 cm.
Collection of
Kango Takamura, Los Angeles



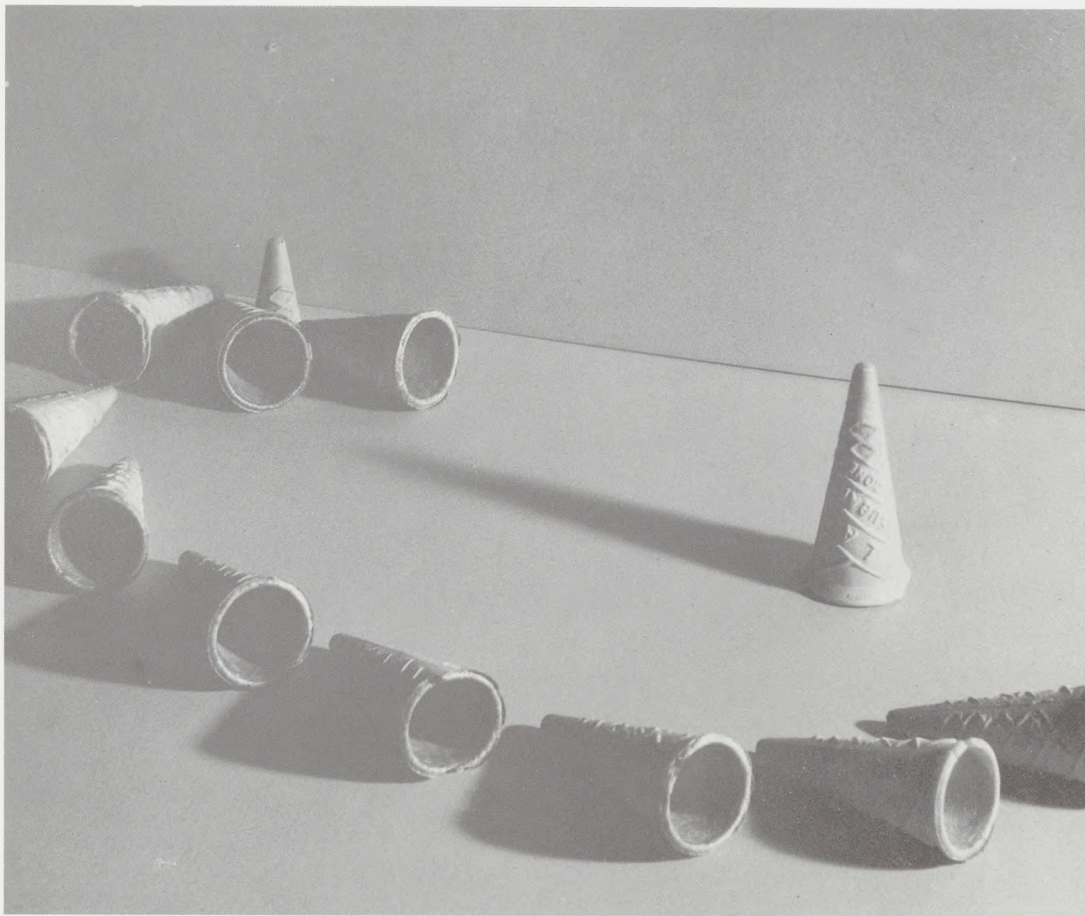


153

- 49 Miyatake, Toyo (1895–1979)
Untitled (Abstract Form), 1925
h. 21.6 cm., w. 33.5 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles



50 Sata, J. T. (1896–1975)
Untitled (Portrait), 1928
 H. 23.1 cm., w. 17.9 cm.
 Collection of Frank T. Sata, Pasadena



155

- 51 Sata, J. T. (1896–1975)
Untitled (Ice Cream Cones), 1930
 H. 15.4 cm., w. 18.6 cm.
 Collection of Frank T. Sata, Pasadena

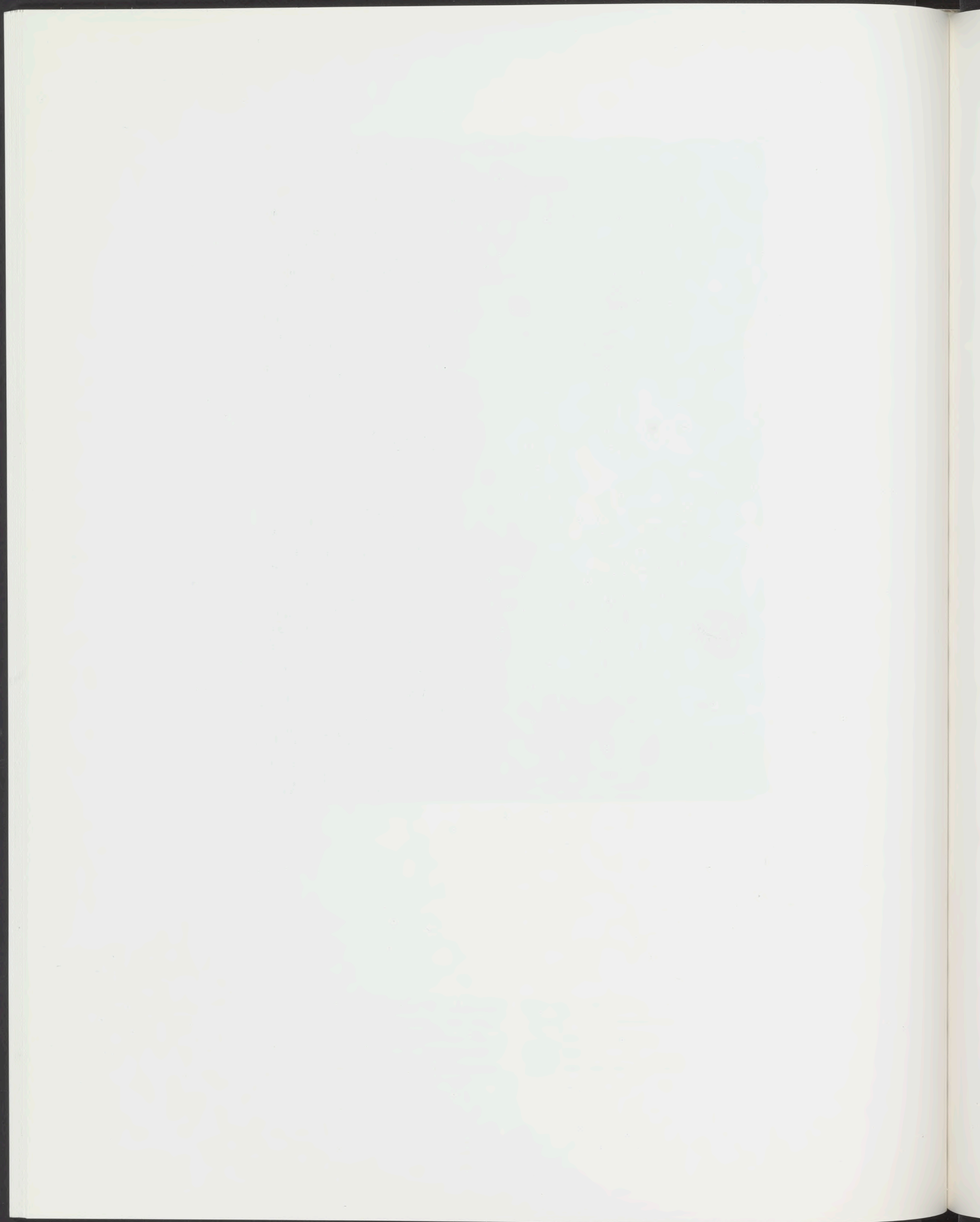


52 Miyatake, Toyo (1895–1979)
Untitled (Light Abstraction), c.1936
 H. 33.3 cm., w. 25.8 cm.
 Collection of
 Archie Miyatake, Los Angeles



157

- 53 Miyatake, Toyo (1895–1979)
Untitled (Light Study), c.1936
H. 34.6 cm., w. 26.3 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles





159

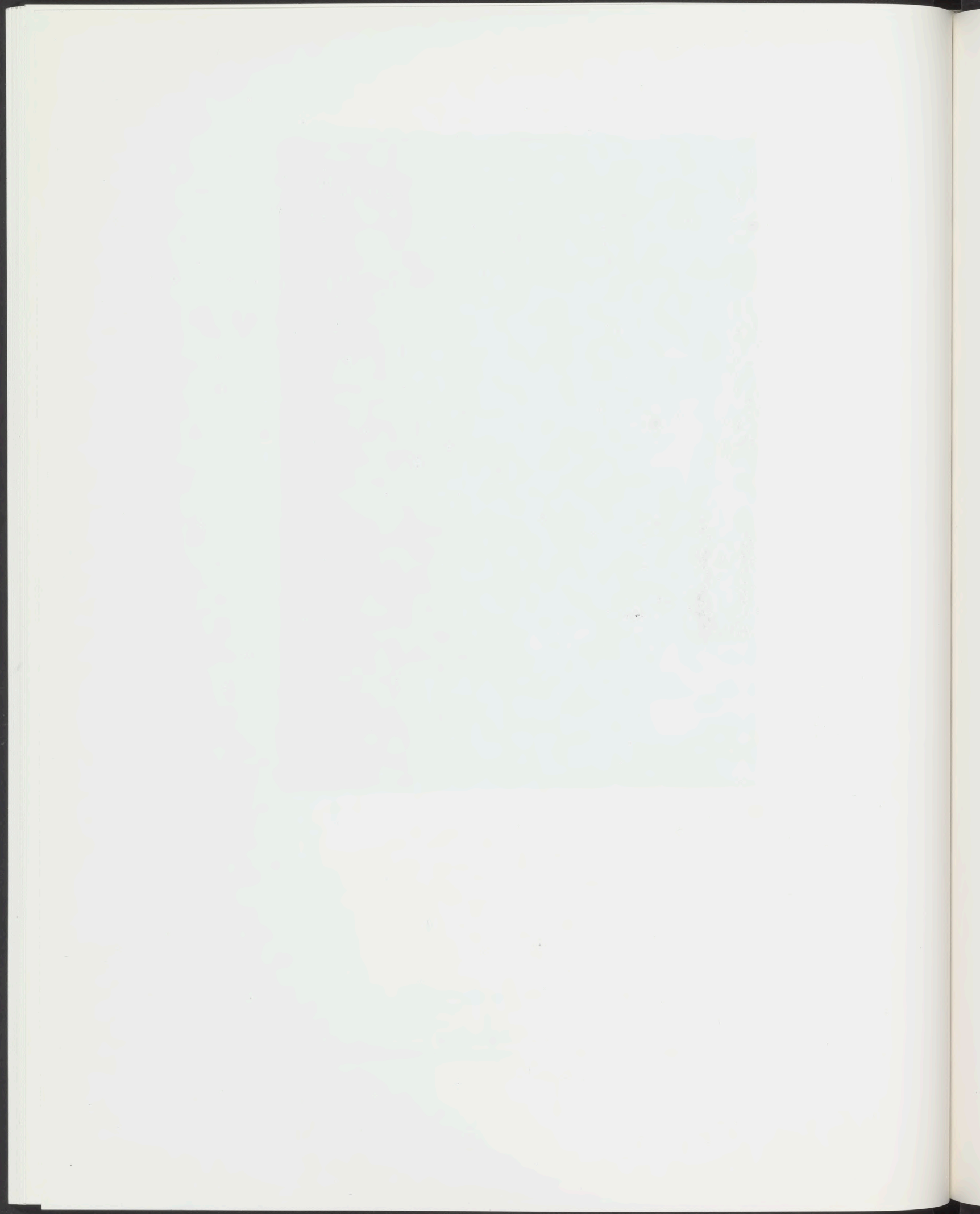
- 54 Miyatake, Toyo (1895–1979)
Squid, 1934
H. 25 cm., w. 19.2 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles

H I R O M U K I R A



161

55 Kira, Hiromu (1898–)
Study in Design, 1928
h. 33.7 cm., w. 24.8 cm.
Collection of
Stephen White Gallery, Los Angeles





163

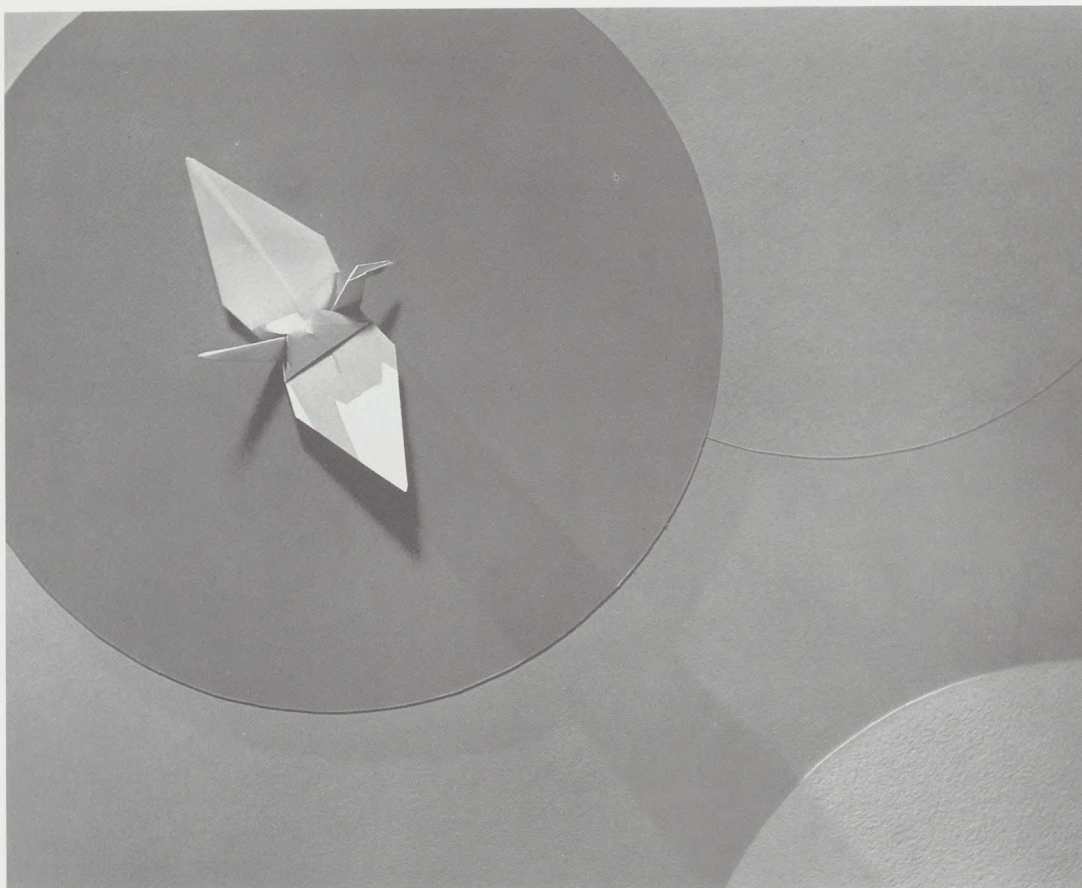
- 56 Kira, Hiromu (1898–)
Shade and Shadows, 1925
 h. 25 cm., w. 30.1 cm.
 Collection of
 Audrey and Sydney Irmas, Los Angeles



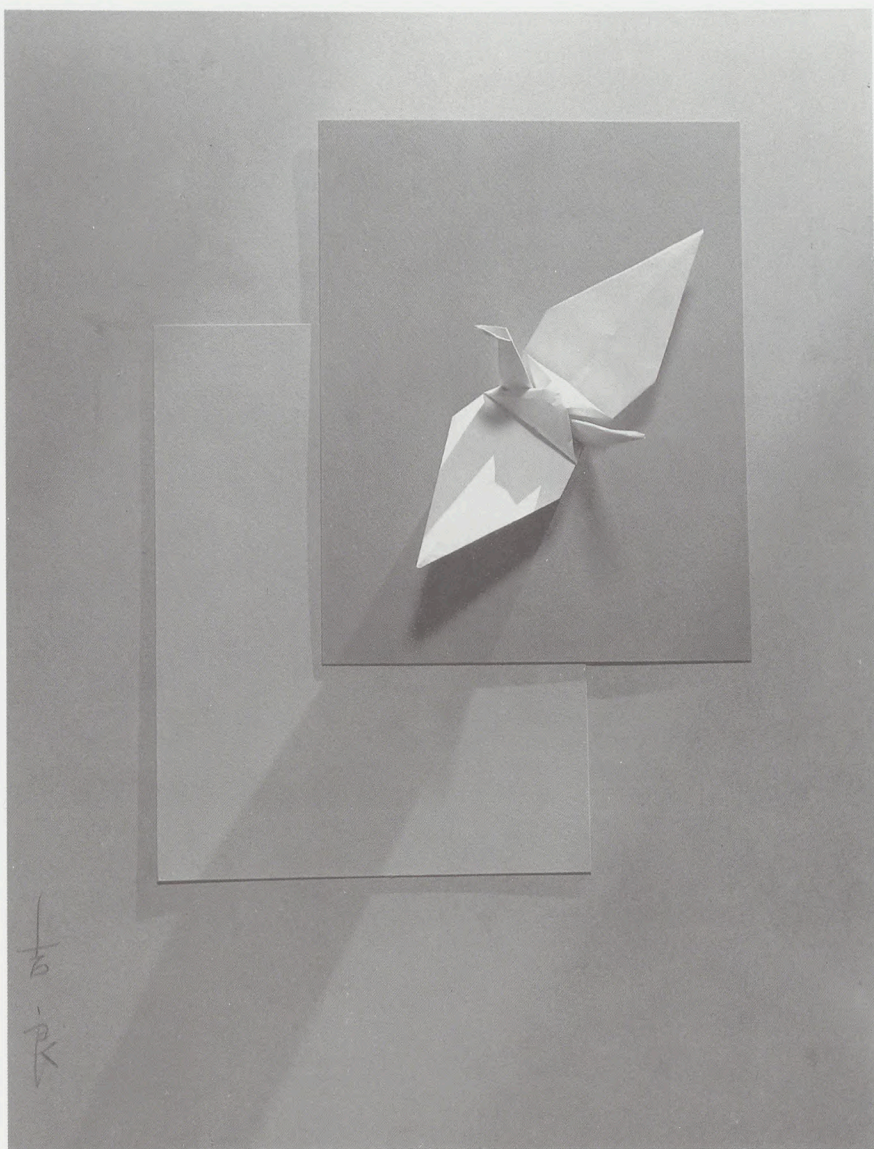


165

- 57 Kira, Hiromu (1898–)
Water Plants—Decoration, 1926
 h. 25 cm., w. 29.5 cm.
 Collection of
 Audrey and Sydney Irmas, Los Angeles



58 Kira, Hiromu (1898–)
Paper Bird, 1927
 h. 38.7 cm., w. 26.9 cm.
 Collection of
 Audrey and Sydney Irmas, Los Angeles



167

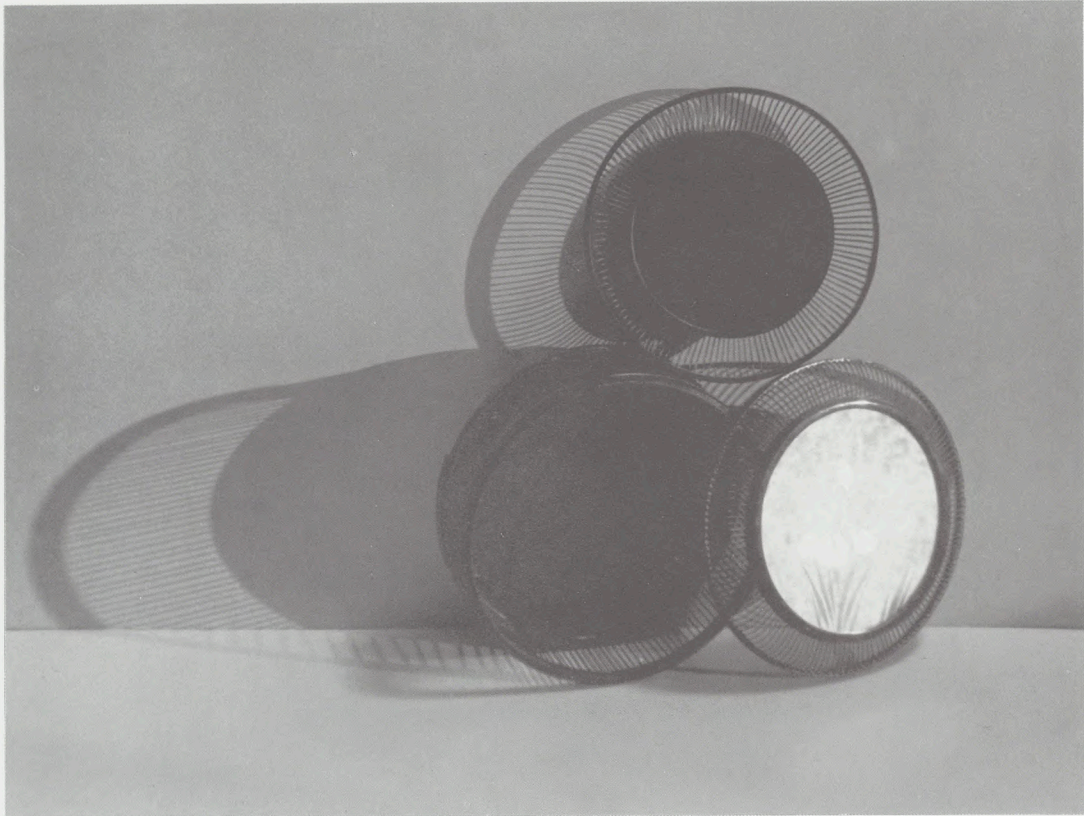
- 59 Kira, Hiromu (1898—)
Study—Paperwork, 1927
h. 31.4 cm., w. 23.7 cm.
Collection of Los Angeles County
Museum of Art, Los Angeles



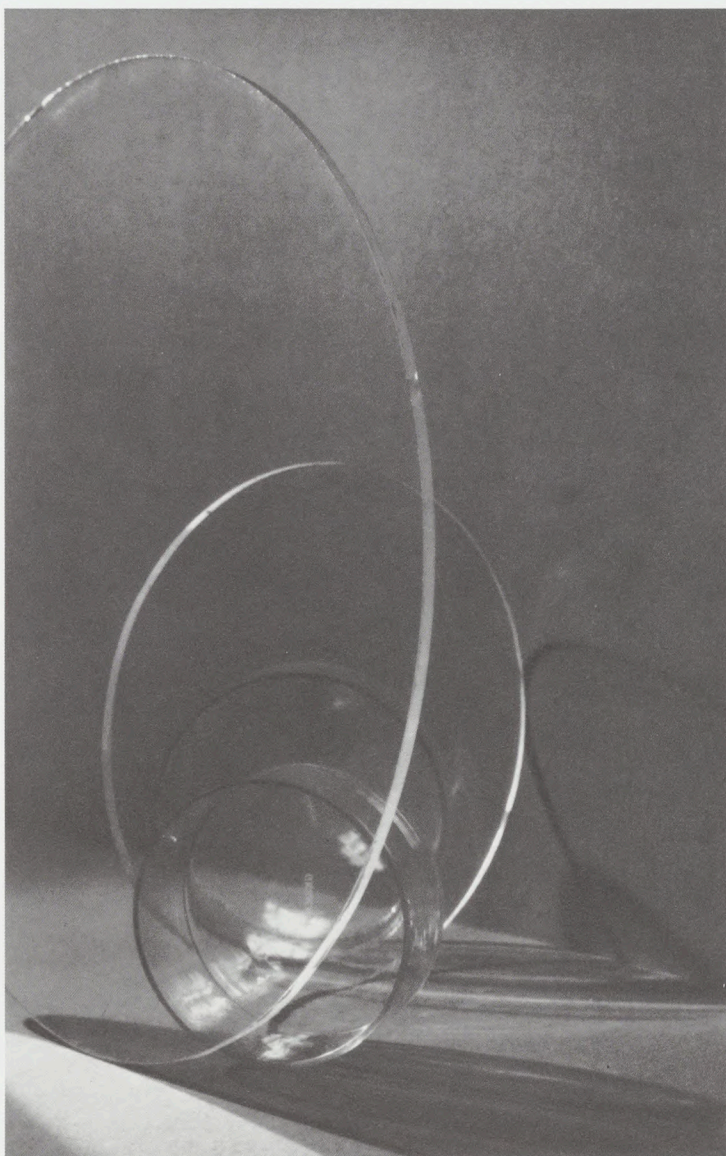
60 Kira, Hiromu (1898–)
Glasses, 1928
h. 26.3 cm., w. 32.9 cm.
Private Collection



- 61 Kira, Hiromu (1898–)
Dishes (a.k.a. *Circles*), c. 1929
H. 34.6 cm., w. 26.3 cm.
Collection of
Audrey and Sydney Irmas, Los Angeles

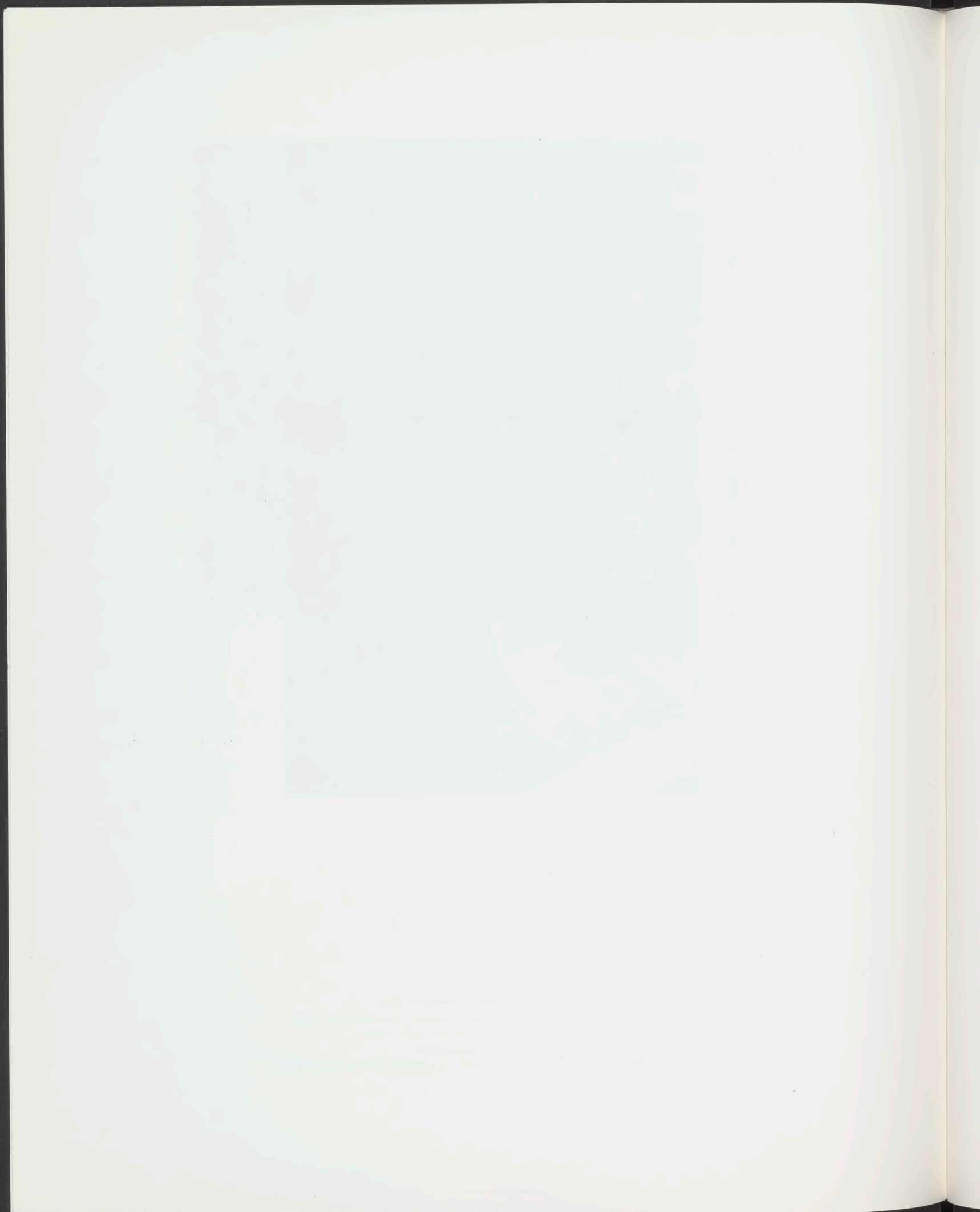


62 Kira, Hiromu (1898–)
Circles Plus Triangles, c. 1928
 h. 33.3 cm., w. 25 cm.
 Collection of
 Audrey and Sydney Irmas, Los Angeles



171

- 63 Kira, Hiromu (1898—)
Curves (a.k.a. *Glass Circles*), c. 1930
h. 34.6 cm., w. 21.8 cm.
Collection of
Audrey and Sydney Irmas, Los Angeles





173

64 Kira, Hiromu (1898–)
The Thinker, c. 1930
h. 26 cm., w. 33.7 cm.
Collection of
Kango Takamura, Los Angeles



SELECTED BIBLIOGRAPHY

A Life in Photography: The Recollections of Toyo Miyatake, interviewed by Enid H. Douglas in 1978. Claremont: Oral History Program, Claremont Graduate School, 1980.

American Annual of Photography. Boston: American Photographic Publishing Co., 1925–1936.

Artgram. (exhibition catalog) Los Angeles: *Los Angeles Japanese Daily News*, 1924.

Blumann, Sigismund. "Hiromu Kira, A Japanese Artist Who Has Poetized Paper." *Camera Craft*, August 1928 (vol. XXXV, no. 8), p. 353.

Blumann, Sigismund. "Our Japanese Brother Artists." *Camera Craft*, March 1925 (vol. XXXII, no. 3), p. 109.

Caldwell, Helen. *Michio Ito: The Dancer and His Dances*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.

Das Deutsche Lichtbild. Berlin: Robert and Bruno Schultz, 1927–1931.

Dower, John W. "Ways of Seeing, Ways of Remembering: The Photography of Prewar Japan." *A Century of Japanese Photography*. New York: Pantheon Books, Random House, Inc., 1980.

Exhibition catalogs. Los Angeles: Japanese Camera Pictorialists of California, 1926–1940.

Exhibition catalogs. Los Angeles: The Camera Pictorialists of Los Angeles, 1919–1950.

Exhibition catalogs. Seattle: The Seattle Camera Club, 1926–1929.

Exhibition catalogs. Seattle: The Seattle Japanese Camera Club, 1940–1941.

Kira, Hiromu. "Still Life Photography." *Camera Craft*, August 1928 (vol. XXXV, no. 8), pp. 358–360.

Kira, Hiromu. "Why I am a Pictorial Photographer." *Photo-Era Magazine*, May 1930 (vol. LXIV, no. 5), pp. 231–232.

Koike, Dr. K. "Japanese Art in Photography." *Camera Craft*, March 1925 (vol. XXXII, no. 3), pp. 110–115.

Koike, Dr. K. *Photographic Memorandum* (sic). A collection of Dr. Koike's original writings on his letterhead, Special Collections Division, University of Washington Libraries.

Moholy-Nagy, Laszlo. *The New Vision: Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture*. New York: W. W. Norton & Co., 1938.

Mann, Margery. *California Pictorialism*. (exhibition catalog) San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1977.

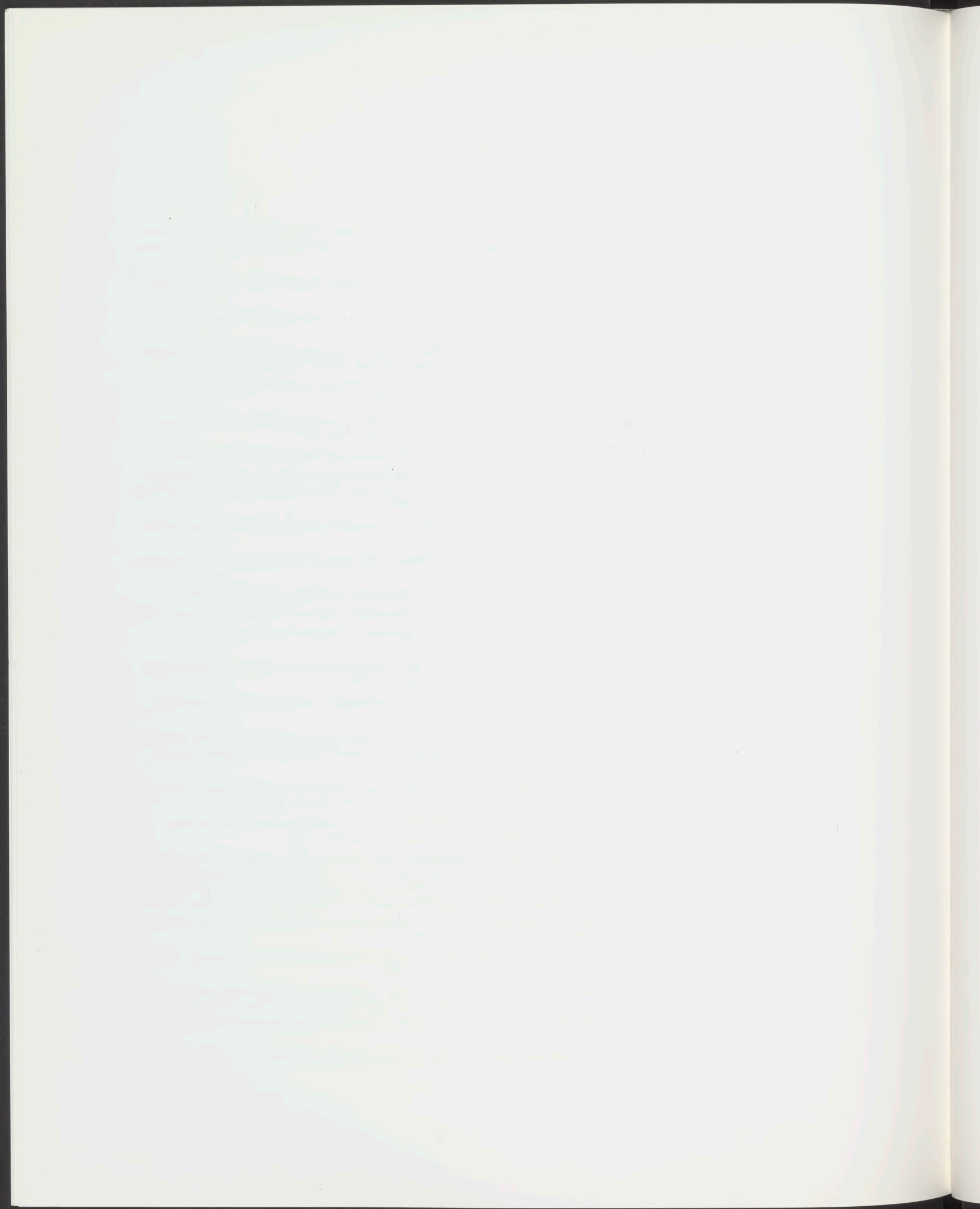
Monroe, Robert D. "Light and Shade: Pictorial Photography in Seattle, 1920–1940, and the Seattle Camera Club." *Turning Shadows into Light: Art and Culture of the Northwest's Early Asian/Pacific Community*, pp. 8–32. Seattle: Young Pine Press and the Asian Multi-Media Center, 1982.

Newhall, Nancy, Ed. *The Daybooks of Edward Weston, Volume I. Mexico*. Millerton: Aperture, Inc., 1961.

Newhall, Nancy, Ed. *The Daybooks of Edward Weston, Volume II. California*. Millerton: Aperture, Inc., 1961.

Notan (club bulletin). Seattle: The Seattle Camera Club, 1925–1929 (no. 9–65). Issue no. 9 is in the collection of the Seattle Public Library. Issues no. 10–65 are in the Special Collections Division, University of Washington Libraries.

Photofreund Jahrbuch. Berlin: Guido Hackebeil, 1926–27—1928–29.



Photograms of the Year. London: Iliffe and Sons Limited, 1921–1935.

Pictorial Photography in America, Volume IV. New York:
Pictorial Photographers of America, 1926.

Pictorial Photography in America, Volume V. New York:
Pictorial Photographers of America, 1929.

"Pictorial Photography: Reflections Following the Annual Exhibitions."
The Photographic Journal. The Royal Photographic Society of Great Britain
and the Photographic Alliance.
December 1931 (vol. LXXI), pp. 455–459.

Robinson, H. P. *Pictorial Effect in Photography*. London:
Piper and Carter, 1869.

The Pictorialist, 1931. (exhibition catalog) Los Angeles:
The Camera Pictorialists of Los Angeles, 1931.

The Pictorialist, 1932. Los Angeles: The Camera Pictorialists of Los
Angeles, 1932.

Tilney, F. C. "American Work at the London Exhibitions."
American Photography, December 1927 (vol. XXI, no. 12), pp. 665–674.

Weber, Rennie. *In Memoriam: Harry K. Shigeta, Hon. P.S.A.* An unpublished
document compiled for the Photographic Society of America, undated.

Zabilski, Carol. "Dr. Kyo Koike, 1878–1947: Physician, Poet, Photographer."
Pacific Northwest Quarterly, April 1977 (vol. 68, no. 2, reprint), pp. 1–9.



JAPANESE AMERICAN CULTURAL & COMMUNITY CENTER

BOARD OF DIRECTORS

Frank Kuwahara
Chairman
Toshikazu Terasawa
President
Ronald Akashi
George Aratani
Jin Asakura
Norman Barker
Marie Doizaki
Ruth Fukui
Les Hamasaki
Frances K. Hashimoto
David Hayden
Marie Hodgson
Kenji Ito
Noritoshi Kanai
Ethel Kohashi
Akemi Miyake
Franklin D. Murphy
Ernest Nagamatsu
Toshio Nagamura
Edward M. Nakata
Frank K. Omatsu
H. Carroll Parish
Takashi Sakai
Takeo C. Taiyoshi
Carl M. Tamaki
Kathryn Doi Todd
Min Tonai
Koshiro Torii
Ruth Watanabe
Tozo Yahata
Tatsuo Frank Yamane
Haruo Yamashiro
Tim Yasumatsu

STAFF

Gerald D. Yoshitomi
Executive Director
Cora Mirikitani
Managing Director for Programs
Kats Kunitsugu
Executive Secretary
Robert Hori
Gallery Director
Christine Iwanaga Aihara
Education Director
Kathy Harada Carmel
Events Manager
Harry Clouse
Theatre House Manager
David Downs
Technical Director
Duane Ebata
Theatre Operations Manager
Miles Hamada
Facilities Operations Manager
Toni Kitazawa
Membership/Volunteer Coordinator
Georg Kochi
Program Manager, Performing Arts
Joanne Kumamoto
Special Projects Coordinator
Marie Stephens
Development Consultant
Craig Takamiya
Fiscal Manager
Qris Yamashita
Graphics Director



LIST OF PLATES

All prints are bromide or toned bromide unless otherwise indicated. In the listing of dimensions, height precedes width and refers to image size. Parenthetical information is descriptive. Artists' birth and death dates are given when known.

ASAISHI, K.

Study of Light, 1924

h. 7.1 cm., w. 10.3 cm.

From *Artgram*, 1924

Plate vi (Page 44)

The Books, c. 1926

h. 18.3 cm., w. 22.8 cm.

Collection of

Kango Takamura, Los Angeles

Plate 48 (Page 151)

DRTIKOL, F.

Untitled (Nude), c. 1929

h. 7.7 cm., w. 9.9 cm.

Collection of

Stephen White Gallery, Los Angeles

Plate xii (Page 69)

FURUKAWA, AKIRA

Untitled (Paper Rolls), c. 1927

h. 28.8 cm., w. 24.4 cm.

Collection of

Tom Jacobson, San Diego

Plate 10 (Page 103)

Untitled

(*Faucets, Beaker, Mortar and Pestle*), c. 1930

Bromoil Transfer

h. 24.7 cm., w. 20.2 cm.

Collection of

Tom Jacobson, San Diego

Plate 11 (Page 104)

ITANI, ICHIRO (1903–)

The Curve, 1928

Goldtone

h. 23.5 cm., w. 35.3 cm.

Collection of

Ichiro Itani, Los Angeles

Plate 33 (Page 133)

Eel Fisherman, 1932

h. 26.9 cm., w. 34.6 cm.

Collection of

Ichiro Itani, Los Angeles

Plate 29 (Page 128)

ITANO, RISO

Ebb Tide, c. 1925

h. 27.1 cm., w. 34.9 cm.

Collection of Los Angeles County

Museum of Art, Los Angeles

Plate 31 (Page 130)

IZUMI, SHINSAKU (1880–1941)

Untitled

(*Four People on Beach*), c. 1931

h. 18.9 cm., w. 24.4 cm.

Collection of

Setsuyo Asari, Los Angeles

Plate 32 (Page 131)

The Shadow, c. 1931

h. 26.3 cm., w. 34.0 cm.

Private Collection

Plate 36 (Page 136)

Tunnel of Night, c. 1931

h. 34.3 cm., w. 27.2 cm.

Collection of Los Angeles County

Museum of Art, Los Angeles

Plate 38 (Page 138)

KAITO, H. S.

The Tubs, c. 1928

h. 16.3 cm., w. 22.1 cm.

Collection of

Stephen White Gallery, Los Angeles

Plate 12 (Page 105)

KAKO, RYOJI (1888–1976)

Untitled (Twigs in Snow), c. 1930

h. 26.9 cm., w. 34.6 cm.

Collection of

Frances Nishibayashi, Los Angeles

Plate 20 (Page 117)

KALES, ARTHUR F.

Crime, c. 1924

Bromoil Transfer

h. 34.6 cm., w. 27.9 cm.

Private Collection

Plate viii (Page 51)

KIMURA, HISAO E. (1902–1975)

Ayumi, c. 1929

h. 35.3 cm., w. 27.2 cm.

Collection of

Sadao Kimura, Los Angeles

Plate 37 (Page 137)

The Speed Boat, c. 1931

h. 27.6 cm., w. 34.9 cm.

Private Collection

Plate 28 (Page 127)

Afternoon, c. 1933

h. 32.1 cm., w. 27.6 cm.

Collection of

Sadao Kimura, Los Angeles

Plate 24 (Page 123)

KIRA, HIROMU (1898–)

Shade and Shadows, 1925

h. 25.0 cm., w. 30.1 cm.

Collection of

Audrey and Sydney Irmas,

Los Angeles

Plate 56 (Page 163)

Water Plants—Decoration, 1926

h. 25.0 cm., w. 29.5 cm.

Collection of

Audrey and Sydney Irmas,

Los Angeles

Plate 57 (Page 165)

Paper Bird, 1927

h. 38.7 cm., w. 26.9 cm.

Collection of

Audrey and Sydney Irmas,

Los Angeles

Plate 58 (Page 166)

Study—Paperwork, 1927

h. 31.4 cm., w. 23.7 cm.

Collection of Los Angeles County

Museum of Art, Los Angeles

Plate 59 (Page 167)

Glasses, 1928

h. 26.3 cm., w. 32.9 cm.

Private Collection

Plate 60 (Page 168)

Glassware, recto, 1928

h. 28.4 cm., w. 26.0 cm.

Private Collection

Plate xiii (Page 70)

Glassware, verso, 1928

h. 43.6 cm., w. 35.6 cm.

Private Collection

Plate xiv (Page 71)

Study in Design, 1928

h. 33.7 cm., w. 24.8 cm.

Collection of

Stephen White Gallery, Los Angeles

Plate 55 (Page 161)

Circles Plus Triangles, c. 1928

h. 33.3 cm., w. 25.0 cm.

Collection of

Audrey and Sydney Irmas,

Los Angeles

Plate 62 (Page 170)

Dishes (a.k.a. *Circles*), c. 1929

h. 34.6 cm., w. 26.3 cm.

Collection of

Audrey and Sydney Irmas,

Los Angeles

Plate 61 (Page 169)

Curves(a.k.a. *Glass Circles*), c. 1930

h. 34.6 cm., w. 21.8 cm.

Collection of

Audrey and Sydney Irmas,

Los Angeles

Plate 63 (Page 171)

The Thinker, c. 1930

h. 26.0 cm., w. 33.7 cm.

Collection of

Kango Takamura, Los Angeles

Plate 64 (Page 173)

KIRWIN, H.

(Seattle Camera Club), c. 1927

h. 12.8 cm., w. 17.9 cm.

Collection of

University of Washington, Seattle

Plate i (Page 18)

KOIKE, DR. KYO (1878–1947)

Looking Down Emmons Glacier,

c. 1925

h. 30.1 cm., w. 19.9 cm.

Collection of

Hiromu Kira, Los Angeles

Plate 1 (Page 91)

Summer Breeze, c. 1925
H. 20.8 cm., w. 30.4 cm.
Collection of
Patrick Suyama, Seattle
Plate 3 (Page 93)

Whispering, c. 1925
H. 13.1 cm., w. 7.4 cm.
Collection of
University of Washington, Seattle
Plate 2 (Page 92)

Sea of Clouds, 1928
H. 34.3 cm., w. 24.7 cm.
Collection of
University of Washington, Seattle
Plate ii (Page 25)

(Snow and Clouds), c. 1930
H. 18.9 cm., w. 25.3 cm.
Collection of
Patrick Suyama, Seattle
Plate 4 (Page 94)

KONO, A.

Perpetual Motion, 1931
H. 22.8 cm., w. 19.9 cm.
From *The Pictorialist*, 1931
Plate vii (Page 45)

Pond Fantasy, 1931
H. 14.4 cm., w. 11.4 cm.
From *The Journal*
The Royal Photographic Society
of Great Britain, 1931
Plate xi (Page 56)

KUNISHIGE, FRANK (1878–1960)

Aida Kawakami, c. 1927
H. 33.0 cm., w. 23.1 cm.
Collection of
University of Washington, Seattle
Plate 6 (Page 97)

Untitled (Fireworks), no date
H. 25.3 cm., w. 33.3 cm.
Collection of
University of Washington, Seattle
Plate 9 (Page 101)

In the Canal, no date
H. 22.8 cm., w. 32.1 cm.
Collection of
University of Washington, Seattle
Plate 8 (Page 99)

Untitled (Salmon), no date
Artatone Process
H. 34.5 cm., w. 27.1 cm.
Collection of
Patrick Suyama, Seattle
Plate 7 (Page 98)

MAYEDA, TORAZI

Morning Glory, 1927
Gelatin Silver Print
H. 34.9 cm., w. 25.3 cm.
Collection of New Orleans
Museum of Art, New Orleans
Louisiana, Museum Purchase
Plate 23 (Page 121)

Untitled
(Bird over Cornfield), c. 1930
H. 23.7 cm., w. 18.7 cm.
Collection of
Tom Jacobson, San Diego
Plate 17 (Page 114)

MIYATAKE, TOYO (1895–1979)

Untitled (Abstract Form), 1925
H. 21.6 cm., w. 33.5 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles
Plate 49 (Page 153)

Untitled
(Michio Ito in Spring Rain), 1929
H. 34.9 cm., w. 26.6 cm.,
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles
Plate 41 (Page 142)

Untitled
(Michio Ito in The Pizzicati), 1929
H. 34.3 cm., w. 26.6 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles
Plate 42 (Page 143)

Squid, 1934
H. 25.0 cm., w. 19.2 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles
Plate 54 (Page 159)

Untitled (Light Study), c. 1936
H. 34.6 cm., w. 26.3 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles
Plate 53 (Page 157)

Untitled (Light Abstraction), c. 1936
h. 33.3 cm., w. 25.8 cm.
Collection of
Archie Miyatake, Los Angeles
Plate 52 (Page 156)

MUKAI, T. (1899–1979)

The Lily, 1924
Bromoil
h. 19.6 cm., w. 23.7 cm.
Private Collection
Plate 21 (Page 118)

Light and Shadow, c. 1927
Bromoil
h. 18.9 cm., w. 24.7 cm.
Collection of
Frances Nishibayashi, Los Angeles
Plate 19 (Page 116)

NAKAMURA, KENTARO

Evening Wave, c. 1927
h. 34.5 cm., w. 26.9 cm.
Collection of
Hiromu Kira, Los Angeles
Plate 30 (Page 129)

*(Japanese Camera Pictorialists
of California)*, 1929
h. 19.9 cm., w. 25.0 cm.
Collection of
Ichiro Itani, Los Angeles
Plate v (Page 40)

ONISHI, HIDEO

End of Day, c. 1924
h. 20.5 cm., w. 25.6 cm.
Collection of Los Angeles County
Museum of Art, Los Angeles
Plate 5 (Page 95)

OTA, KUMEZO

The Wherry, 1928
Bromoil Transfer
h. 34.6 cm., w. 27.2 cm.
Collection of
Janeen and James Marrin, Pasadena
Plate 22 (Page 119)

SATA, J. T. (1896–1975)

*Untitled
(Triangles and Balls)*, 1926
h. 14.7 cm., w. 21.2 cm.
Collection of
Frank T. Sata, Pasadena
Plate 47 (Page 150)

Untitled (Artichoke), 1927
h. 28.5 cm., w. 22.8 cm.
Collection of
Frank T. Sata, Pasadena
Plate iv (Page 39)

Untitled (Portrait), 1928
h. 23.1 cm., w. 17.9 cm.
Collection of
Frank T. Sata, Pasadena
Plate 50 (Page 154)

Untitled (Ice Cream Cones), 1930
h. 15.4 cm., w. 18.6 cm.
Collection of
Frank T. Sata, Pasadena
Plate 51 (Page 155)

Untitled (Man Walking), 1930
h. 21.8 cm., w. 26.0 cm.
Collection of
Frank T. Sata, Pasadena
Plate 39 (Page 139)

SATO, F. Y.

*The Nagashi
(or The Shamisen Player)*, c. 1934
Paper Negative
h. 33.7 cm., w. 26.3 cm.
Collection of
Tom Jacobson, San Diego
Plate 13 (Page 107)

SHIGETA, H. K. (1887–1963)
Fantasy, c. 1930
h. 34.0 cm., w. 18.3 cm.
Private Collection
Plate 15 (Page 111)

Dominoes, 1931
h. 21.8 cm., w. 19.6 cm.
From *The Pictorialist*, 1931
Plate iii (Page 32)

SHIMOJIMA, KAYE

Dusty Trail, c. 1927
H. 36.5 cm., w. 45.5 cm.
Collection of
Graham Nash, Los Angeles
Plate 16 (Page 113)

Edge of Pond, c. 1928
H. 34.6 cm., w. 26.9 cm.
Collection of Los Angeles County
Museum of Art, Los Angeles
Plate 34 (Page 134)

SHINDO, T. K. (1890–1974)

Untitled (Flowers), c. 1930
H. 34.6 cm., w. 26.9 cm.
Collection of
Ichiro Itani, Los Angeles
Plate 35 (Page 135)

Parasol Geta, c. 1930
H. 34.6 cm., w. 26.9 cm.
Collection of
Togo Tanaka, Los Angeles
Plate 43 (Page 145)

Still Life
(*Noh Mask and Helmet*), c. 1930
Goldtone
H. 34.5 cm., w. 27.4 cm.
Private Collection
Plate 45 (Page 147)

Untitled (Still Life
with Bell Pepper), c. 1930
H. 27.2 cm., w. 33.8 cm.
Collection of Togo Tanaka,
Los Angeles
Plate 44 (Page 146)

TAKAHASHI, DR. HENRY MORIYA
(1904–1978)

Untitled
(*Two Men on Shipdeck*), c. 1935
H. 26.3 cm., w. 33.3 cm.
Collection of
Tom Jacobson, San Diego
Plate 14 (Page 109)

TAKAMURA, KANGO (1895–)

Setsu, c. 1930
H. 34.0 cm., w. 25.0 cm.
Collection of
Kango Takamura, Los Angeles
Plate 40 (Page 141)

TANAKA, I. K.

Asa Giri, c. 1930
H. 25.0 cm., w. 32.6 cm.
Collection of Sadao Kimura,
Los Angeles
Plate 18 (Page 115)

UYEDA, SHIGEMI (?–1979)

Untitled (Boat at Sea), c. 1925
H. 22.1 cm., w. 18.3 cm.
Collection of
John Jannetty, Los Angeles
Plate 26 (Page 125)

Untitled Contact Print
(*Boat Docking*), c. 1925
H. 8.2 cm., w. 10.7 cm.
Private Collection
Plate x (Page 53)

Untitled (Boat Docking
with Life Savers), c. 1925
H. 21.2 cm., w. 26.3 cm.
Collection of
Stephen White Gallery, Los Angeles
Plate 27 (Page 126)

Untitled Contact Print
(*Oil Ditch*), c. 1925
H. 9.6 cm., w. 12.2 cm.,
Private Collection
Plate ix (Page 52)

Reflections on the Oil Ditch, c. 1925
H. 34.6 cm., w. 26.9 cm.
Collection of
Stephen White Gallery, Los Angeles
Plate 46 (Page 149)

YAGINUMA, R. M.

Untitled (Boats), c. 1930
H. 35.3 cm., w. 27.6 cm.
Collection of
Ichiro Itani, Los Angeles
Plate 25 (Page 124)

日本人写真家たちの航跡

Japanese Photography in AMERICA 1920—1940

発行 1986年5月10日 初刷

解説 デニス・リード

訳 高野育郎／幸松菊子

発行人 蓮見清一

発行所 JICC出版局

〒102 東京都千代田区麴町5-5-5

電話 03(234)4621(営業) 03(234)3688(編集)

定価 2800円

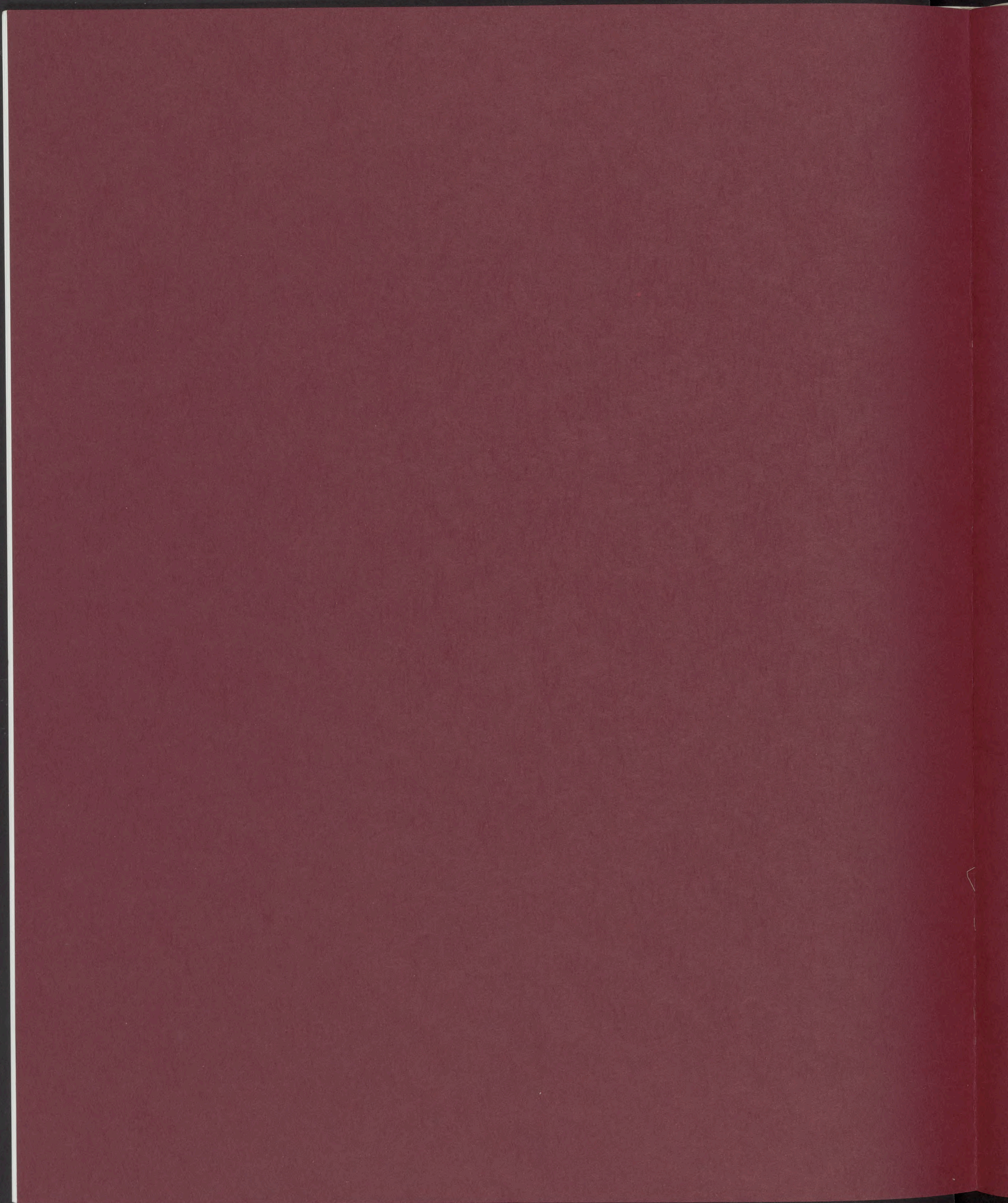
印刷 (株)ケー・アンド・エス

禁・無断転載、複製 Printed in Japan ©1986

乱丁・落丁本はお取り替えいたします。

ISBN 4-88063-210-4 C0072









J A C C C

ISBN4-88063-210-4 C0072 ¥2800E





ISBN4-88063-210-4 C0072 ¥2800E